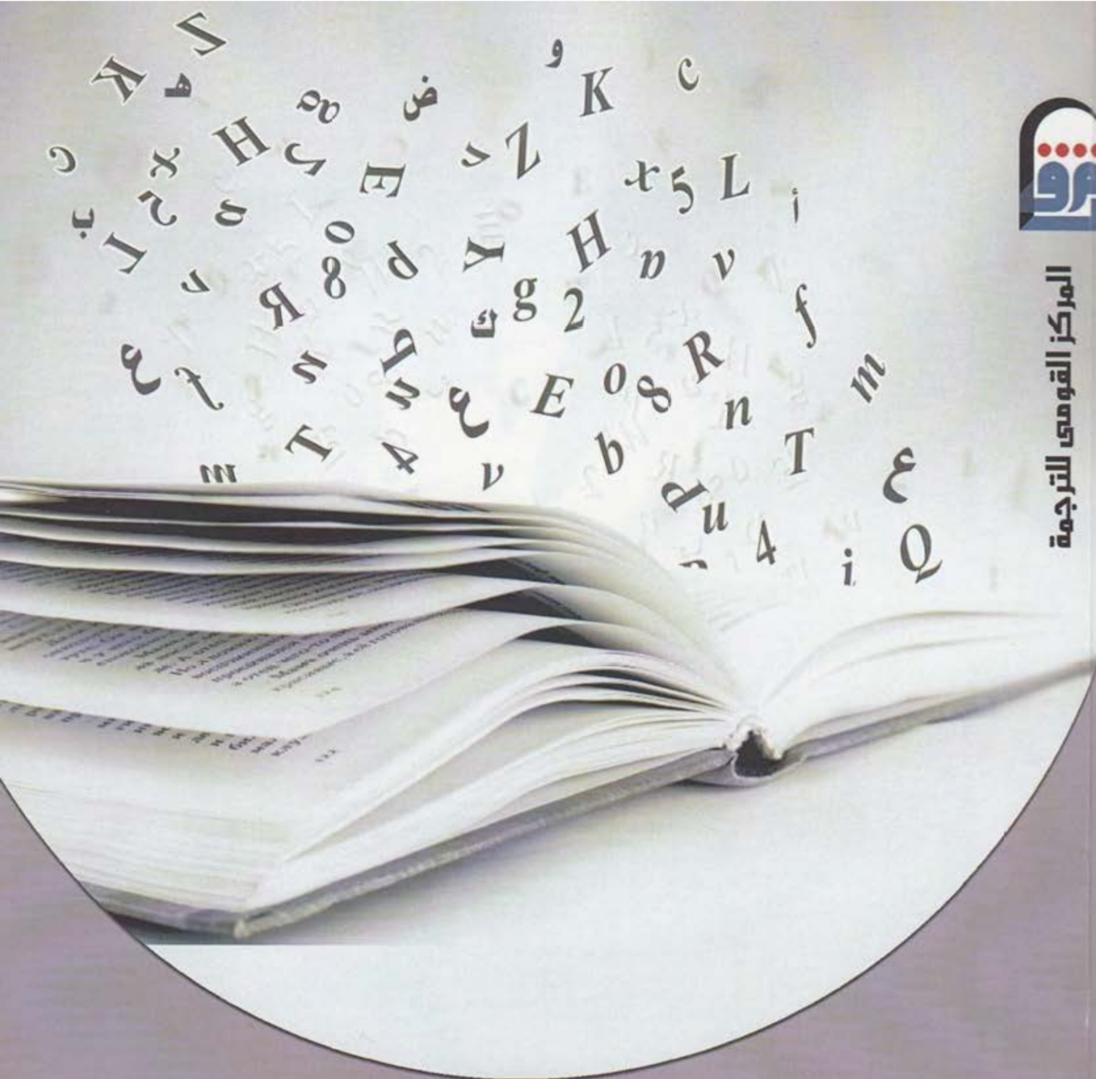


المركز القومى للترجمة

الرفيق إلى النظرية السردية

(الجزء الأول)

تحرير

جيمز فيلان   بيتر رابينوفيتز

ترجمة: محمد عنانى

2723

الرفيق إلى النظرية السردية

(الجزء الأول)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2723
- الرفيق إلى النظرية السردية (الجزء الأول)
- جيمز فيلان، وبيتر رابينوفيتز
- محمد عنانى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
A Companion to Narrative Theory
Edited By: James Phelan and Peter J. Rabinowitz.

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الرفيق إلى النظرية السردية

(الجزء الأول)

تحرير: جيمز فيلان
بيتر رابينوفيتز
ترجمة: محمد عناني

2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

فيلان، جيمز
الرفيق إلى النظرية السردية/ تأليف: جيمز فيلان، بيتر رابينوفيتز، مراجعة محمد عنانى.
ط١، القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
٤٦٤ ص، ٢٤ سم

١- السرد الأدبى.
(أ) رابينوفيتز، بيتر (مؤلف مشارك)
(ب) عنانى، محمد (مترجم)
(ج) العنــوان ٨٠٨,٩٢٣

رقم الإيداع : ١٤٨١٤ / ٢٠١٥
الترقيم الدولى : 978-977-92-0361-4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

إهـــداء
"إلى طلابنا"

المحتويات

الباب الثانى: مراجعات وتجديدات

التصدير

هذا مرجع نفيس فى علم من علوم الأدب حديث النشأة وحديث التطور، وهو ما اتفق المجتمع الأكاديمى أو الجماعة الأكاديمية (academic community) على تسميته بعلم السرد (narratology) الكلمة المبنية على نظيرتها الفرنسية، وهى تسمية موفقة، نقول ذلك اليوم بعد أن انتقل السرد بأحد معنييه وهو التتابع (sequence) إلى مجالات جديدة فى النشاط الإنسانى تختلف عن القصص والحكايات والروايات التى تقوم، كما هو معروف فى التقاليد الأدبية، على التتابع، وأما المعنى المهمل للسرد بمعنى الخرق أو الثقب فلا يكاد اليوم يخطر ببال أحد حين يذكر علم السرد، أقول إنه انتقل إلى مجالات جديدة يعرضها هذا الكتاب، وإن كان مجاله الأساسى لا يزال الأدب، خياليًّا كان أم غير خيالى، وفق النظرة الحديثة التى رسخت أركانها فى العقود الأخيرة من القرن العشرين.

وهذا الرفيق بالغ الضخامة، الأمر الذى دعا القائمين على المركز القومى للترجمة إلى تحبيذ نشر الترجمة العربية فى جزئين، والمحرران البارزان يذيلان الرفيق بمعجم محدود لما رأوا فيه من مصطلحات ترد فى هذا المبحث بمعان مختلفة عن معانيها المعجمية أو عن معانيها فى مباحث علمية أخرى. وسوف يجد القارئ فى آخر الجزء الثانى ذلك المعجم الصغير مترجمًا فى مكانه، لكننى رأيت أن أقدم فى هذا التصدير الموجز بعض المصطلحات التى قد تساعد من يقرأ هذا الجزء وحده على متابعة أفكار هذه الكوكبة من المتخصصين الذى يقدمون معًا زادًا معرفيًّا لا أظن أن الدارسين للقص بجميع أشكاله فى غنى عنه، وهما وإن كانا يأتيان بأمثلة من الآداب الأوروبية أساسًا، فما أيسر أن يطبق الدارس أيًّا من نظرياتهم أو نظراتهم الثاقبة على الأدب العربى، ولأكتف بذكر الزمكانية (اللفظ المنحوت من الزمان والمكان chronotope) التى تطبقها باحثة فى هذا الكتاب على رواية إنجليزية (مؤلفتها هندية) تعلى من دور المكان وتبين كيف ينطق المكان بدلالات الزمان، فمنهجها يمكن تطبيقه على بعض روايات نجيب محفوظ التى ينهض فيها المكان بدور مواز لدور الزمن، ولنا أن ننظر بعد محفوظ إلى من توسلوا

بمذهبه فأنطقوا الأمكنة زمنًا وأنطقوا الزمن أمكنةً، خصوصًا جمال الغيطانى الذى تصرخ رواياته طالبةً من يدرسها دراسة علمية مبينًا كيف يُنطق هذا الفنان المرهف أحجار الطرق نفسها فى القاهرة بما شهدته من أزمنة. وانظر إلى تغريبتىْ مجيد طوبيا وكيف جعل الأمكنة أزمنة، وقس على ذلك براعة يوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد، وإبراهيم أصلان، وصنع الله إبراهيم وغيرهم كثير.

أما أهم المصطلحات التى قد يحتاج قارئ هذا الجزء إلى الإلمام بها فهى ما لم أتناوله فى معجمى الأول [**المصطلحات الأدبية الحديثة** ١٩٩٦] وسوف أوردها وفق ما يرد إلى ذاكرتى بعد أن انتهيت من ترجمة هذا الجزء. وأولها كلمة (deixis) التى تعنى **الألفاظ الإشارية**، وهذه من المفاهيم البالغة الأهمية فى علم السرد، إذ إنها لا تقتصر على أسماء الإشارة، بل تتضمن صيغ الأفعال، خصوصًا حين لا تقدم هذه الصيغُ الدلالةَ النحوية المعهودة، فقد يفيد الفعل الماضى دلالة حاضرة فيقرؤه القارئ قراءة الفعل المضارع، والمثال المشهور فى العربية استعمال 'كان' فى الإشارة إلى أسماء الله الحسنى، فهذا الفعل الناقص 'لازمنى' لأن الله سبحانه وتعالى فوق الزمن، ومن قبيل ذلك أيضًا ما يسمى الحاضر/ المضارع التاريخى، إذ يقول القاص أو الراوى إن فلانًا يذهب وهو يعنى ذهب، وربما يكون أكثر شيوعًا فى الشعر منه فى النثر.

والكلمتان التاليتان تشتركان فى جذر واحد شبيه بالكلمة التى أوردتها آنفًا ولكنها تختلف فى الهجاء والنطق والاشتقاق وهى كلمة (diegesis) ولها دلالتان مهمتان [أشرحهما فى الترجمة كعهد القراء بى بين أقواس مربعة] أولهما هو 'عالم القصة' – سواء أكان خياليًّا أم غير خيالى – وثانيهما هو ما نسميه فى العربية عادة 'التقرير'، فى مقابل التصوير، أو الحوار أو الأداء. وأول مصطلح مشتق من هذا الجذر هو (extradiegetic) ويعنى الموقف أو المواقف التى **ليست** جزءًا من عالم القصة، أو الراوى الذى **لا ينتمى** إلى ذلك العالم. وعكسها هو (intradiegetic) أى ما ينتمى إلى عالم القصة، فإذا قصدت الإشارة إلى راوٍ لا ينتمى إلى عالم القصة **ولا يشارك فى أى حدث من أحداثها** فأَطْلِقْ عليه مصطلح (heterodiegetic) فهذا هو الراوى الخارجى تمامًا، وعكسه (homodiegetic) أى الراوى المنتمى إلى عالم القصة والمشارك فى

أحداثها. وإذا حدث، كما هو مألوف فى الروايات الأوروبية الحديثة أن كسر الراوى هذه القاعدة، أى إذا كان حتى منتصف الرواية مثلاً يحكى الأحداث من وجهة نظر مستقلة خارجية ثم دخل فجأة فى أحد المشاهد لمناقشة شخصية من الشخصيات، كان هذا خرقًا لمستوى السرد الثابت فى الرواية نسميه (metalepsis) ومن الطريف أننا درجنا على اعتبار أن معنى هذا المصطلح 'الكناية'، حتى ولو كانت نوعًا خاصًا من الكناية كقولك "إن فلانًا انتقل إلى جوار ربه" كناية عن وفاته (انظر مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب، ١٩٧٣).

والجذر فى هذه الكلمة يأتى إلى ذهنى بمصطلحين آخرين: الأول هو الاسترجاع أو 'الفلاش باك' وهو هنا (analepsis, analeptic) والثانى يعنى العكس أى تصوير المستقبل، والمصطلح الخاص به هو (prolepsis, proleptic) وكلاهما شائع فى نقد القصص، أى فى علم السرد، والشىء بالشىء يذكر كما يقال، وبذا تأتى إلى ذهنى كلمتان كثيرًا ما يخلط بينهما طلاب الدراسات العليا فالفرق بينهما حرف واحد وهما (paralepsis) التى تعنى إدلاء الراوى (أو الشخصية فى الرواية) بمعلومات ليس من المحتمل أن يحيط بها، وعكسها (paralipsis) أى عدم إدلاء الراوى بما يحيط به من معلومات. وهو ما يذكرنى بمصطلح مهم يقيم عليه أحد الباحثين قضية كبرى وهو (informant) وقد ترجمتها بالمخبر التى تعنى فى اللغة العربية من يخبرك عن شىء! ولكن! لن يغفل القارئ عن دلالة الكلمة فى العربية الدارجة فى مصر، وهى أقرب إلى الإنجليزية (informer)! والمفهوم طبعًا أنها توحى بالوشاية والإبلاغ عما هو 'غير قانونى' وما إلى ذلك بسبيل. والحل؟ أن نقرنها بصفة مثل "عَرَضًا" أو "العارض" أى من يخبرك غير عامدٍ عن شىء، أو يجعلك تعرف شيئًا دون أن يقصد إلى ذلك قصدًا. وهؤلاء فئة من الكتاب الذين يُسِرُّونَ ما يفكرون فيه أو ما يكتبونه، فإذا عَلِمْتَهُ عَلِمْتَهُ عَرَضًا أى بلا قصد منهم. ويسميهم مائير ستيرنبرج من لا يتمتعون "بالوعى الذاتى" (self-consciousness) والمقصود بالوعى الذاتى إذن مخاطبة قارئ أو مستمع أو جمهور. ويعلق ذلك الباحث أهمية كبرى على التمييز بين الراوى (narrator) المتمتع بالوعى الذاتى، أى الذى يخاطب القارئ، وبين كاتب المذكرات أو اليوميات الذى يخاطب نفسه.

ونأتى إلى الراوى والرواية، والسارد والسرد، طبعًا، إذ تفرق إحدى الدراسات بين "ما لا يُروى" أى ما لا يستحق الرواية أوالسرد بسبب تفاهته (unnarrated) أو بسبب تناقضه مع المعايير الفنية للنوع الأدبى، أو لأنه من المحظور اجتماعيًّا! فهذه ثلاث دلالات خصصت للأخيرة منها كلمة (antinarratable) ناهيك بما يسمى السرد الوهمى، وهو سرد لشىء أو حدث لم يقع، أو لا يمكن أن يقع (disnarration). وقد حاول أحد النقاد إشاعة مصطلح آخر يفيد عدم السرد هو (denarration) ولكن النقاد تجاهلوه ولم يأخذ به أحد الدارسين قط.

وكنت ذكرت فى إحدى مقدماتى لترجمة إحدى مسرحيات شيكسبير تعبير 'الحتمية الفنية' (artistic inevitability) الذى شرحه لنا الدكتور فخرى قسطندى، ذلك العبقرى الذى لم يلق حَظًّا حيًّا أو بعد رحيله، فإذا بى أجد أن علماء السرد قد أسموه الدافع (motivation)! فانظر كيف تتغير المصطلحات: هذا هو معنى الدافع، أى إن تطور القصة يحكمه قانون فنى لا سبيل إلى تجاوزه إن كان الفنان فنانًا حقًّا، وهو الذى يدفعه إلى أن يدفع بالأحداث فى هذا المسار أو ذاك! وفى تلك الأيام – ١٩٥٧- ١٩٥٨ – كنا نعيش فى ظل هنرى جيمز وپيرسى لابوك، ولم يكن جينيت قد ظهر ولا بوث! ولذلك عندما سألت الدكتور فخرى عن معنى (focalizer) عند جيمز قال ببساطة "وجهة النظر"! ولله دره، كم كان مصيبًا! أما جينيت فلابد أن يعقد الأمور، "فالذى يركز بصره" [الترجمة الحرفية لـ focalizer] يختلف عنده عمن يتكلم! والنقاد إلى الآن يناقشون إمكان التوفيق بين من يشاهد الأحداث ومن يصفها، بل زادوا على ذلك أن الرؤية حاسة واحدة، والراوى الذى يركز بصره فى 'البؤرة'، لابد أنه قد سمع الكثير وقرأ الكثير فتأثر فيما ينقله إلى القارئ بهذا كله! والحق أن جينيت، عمدة علماء السرد، يمزج مفهوم جيمز القائم على وجهة النظر بالمفهوم الآخر الأحدث زمنًا وهو المتكلم أو الراوى.

وسوف يجد قارئ هذا الجزء أحاديث مطولةً متشعبة عما يسميه بوث العظيم 'المؤلف الموحى به' فى النص (implied author) أى الصورة التى يريد المؤلف أن يراه القارئ عليها داخل النص، وكنت أود أن أسميه 'المؤلف المضمر' ولكننى احتفظت بالإضمار لما يَخْفَى ولا يبين، وأما الموحى به فيسهل إدراكه، مثل القارئ الموحى به، وقد

ترجمه بعض الدارسين بصفة 'الضمنى' لكننى أحتفظ بها ترجمة لكلمة (tacit) التى نطلقها على ما يفهم ضمنًا بمعنى دون تصريح، فهى قريبة من معنى الإضمار، والكلمات الثلاث تشترك فى جانب كبير من الدلالة، ولا يخطئ الباحث إن استبدل ما يروق له بما أتيت به، فلست أبغى إلا الوضوح وأسعى إليه.

وما دمت ذكرت القارئ الموحى به، وسبق لى الحديث عن أنواع القراء فى معجمى المتواضع، فسوف أقتصر على ذكر ما أضافه المحدثون، وهى ثلاث مصطلحات أولاها 'جمهور المؤلف' أى القارئ الذى يوجه المؤلف الكلام له (authorial audience) وعكسه هو 'جمهور القصة' أى (narrative audience) وهو القارئ الذى يتقمص دور أحد الشخوص فى عالم القصة باعتبارها رواية لأحداث حقيقية لا خيالية، ويشار إلى الأول أحيانًا باسم (narratee) والمصطلح يعنى مُسْتَقْبِل السرد أو متلقيه، ويصفه بعض الباحثين بالكلمة الفرنسية التى دخلت الإنجليزية (passant) التى تحتفظ بنطقها الفرنسى وتختلف عن مثيلتها الإنجليزية التى تصف رمز الأسد (مثلًا) المستخدم فى دروع النبالة وتعنى أن رأسه مرفوع فى سيره، ولكن كلمتنا فى علم السرد تعنى الشخصية التى تتلقى انطباعات الأحداث، فهى نقيض الشخصية الفاعلة أو الفاعل (actant) وأما تأثير صوت القصة أو جرس الألفاظ فى أذن السامع فيشار إليه بمصطلح آخر هو (auscultation) وقد يعنى المصطلح تمثيل الأصوات فى الأدب عمومًا، وقد استحدثه نقاد اليوم حتى يجدوا مقابلًا سمعيًّا للتركيز البصرى (focalization). ويتوسع المحدثون فى تحليل الوظيفة السمعية باستعمال الصفة (auditory) إلى الحد الذى جعلهم يصفون العملية الذهنية [المعرفية cognitive] التى يجمع السامع فيها الوحدات الصوتية المختلفة لبناء المعنى، (perceptual auditory grouping) وما يفعله الناقد حين يعكس خطوات العملية فيحلل المشهد/ المسمع من طريق تحليل الأصوات المكونة له ويسمى (auditory scene analysis).

وبعد فأرجو ألا يجد القارئ صعوبة فى فهم المصطلحات الأخرى التى أشرحها فى مكانها، وما هذا التصدير إلا تنبيه إلى ما ينتظر القارئ المتخصص من مصطلح السرد الجديد.

المترجم

شكر وتقدير

يود المحرران أن يشكرا أولاً جميع المساهمين فى هذا الكتاب لأنهم جعلوا العمل فيه مصدرًا دائمًا للمتعة الفكرية والطاقة الذهنية. كما نود أن نشكر أيضًا عددًا من الذين قدموا إرشادات تحريرية لا تقدر بثمن، وهم: چيمى أبيد، وإليزابيث چينسن، وچسيكا كينت، ونانسى رابينوڤيتز، وجريتا روزنبرجر، وچيمز ويڤر. ونقدم إلى آرون ماكين امتنانًا أبديًّا لقيامه بالعمل الدؤوب الدقيق فى وضع الكشاف. كما نود التعبير عن الامتنان أيضًا إلى أندرو ماكنيلى الذى جَنَّدَنَا لتحرير هذا الكتاب، وإلى چينفر هنت، التى كانت مرشدة لنا فى المراحل الأولى للإعداد. ونذين بشكر خاص إلى إيما بينيت وكارين ويلسون، اللتين قامتا بمتابعة المخطوط متابعة قديرة عبر مراحل الطباعة المختلفة. كما إننا نحمل دَيْنًا خاصًّا إلى چينى روبرتس، التى تولت 'التدقيق' للنص ببراعة فذة.

ويود المحرران ودار النشر التعبير عن الامتنان إلى الجهات التالية لسماحها الكريم لنا بطباعة بعض المواد:

قصيدة "الحافة" للشاعرة سيلڤيا پلاث، أعيد نشرها بإذن من دار هارپر كولنز، وحقوق النشر يملكها تيد هيوز عام ١٩٦٣

قصيدة "وقت للكلام" للشاعر روبرت فروست، أعيد نشرها بإذن من دار نشر هنرى هولت وشركاه وحقوق النشر عام ١٩١٦ ، و١٩٦٩.

الشكل ٢٢ – ١ صورة تذكارية للوكريشيا موط، وإليزابيث كيدى ستانتون، وسوزان ب. أنطونى، المهندس المعمارى لمبنى الكاپيتول

<http://www.aoc.gov/cc/art/rotunda/suffrage.htm>.

والشكل ٢٢ – ٢ جبل راشمور، طبع بإذن من مكتب النشر للحكومة الأمريكية

<http://www.ardridesign.com/gallery.html>.

الشكل ٢٢ – ٣ الشعراء الرومانسيون الإنجليز، طبع بإذن كريم من چيمز سالیـڤـان من شركة Ard Ri Design

<http://www.ardridesign.com/gallery.htm>.

المقدمة: التقاليد والتجديد

فى النظرية السردية المعاصرة

چيمز فيلان وپيتر رابينوفيتز

نعتقد أن كتابة مقدمة لمجموعة بالغة التنوع من المقالات دائمًا ما تمثل الإبحار ما بين صخرة سكيلا ودوامة خاريبديس، ولكن هذا التشبيه يتسم فى هذا الكتاب بخصوصية أكبر من المعتاد، فلعلك تذكر أن سكيلا كانت أنثى وحش تسكن فى كهف فوق صخرة على لسان من اليابسة ناتئ من الساحل، وأن أذرعتها كانت تلتقط البحارة الذين يقتربون أكثر مما ينبغى منها. وكانت خاريبديس دوامة تهدد أى قوارب تحاول أن تتحاشى الصخرة. وبعض عناصر هاتين الصورتين تصطدم بهذه المقدمة، وبالنظرية السردية نفسها، من عدة جوانب.

ما النهج الذى ينبغى اتباعه، مثلاً، فى بناء المقدمة؟ نستطيع مثلاً أن نهدف إلى الوضوح، فنلخص المضمون وحسب. ومثل هذا النهج الذى يشبه المذكرات الدراسية قادر على ضمان تفهم معينٍ للأسس والمبادئ، ولكنه يُفقد المقالات روحها، ويجور على أرواح قرائنا. ولكننا نرى من ناحية أخرى أننا نواجه دوامة ما تفتأ حلقاتها تتسع، ونقصد بها حلقات الإحالة الذاتية، بمعنى أن المقدمة يمكن أن تتحول فى ذاتها إلى سرد، وكل سرد للدراسة الحديثة للسرد (وهى التى تتضمن بدورها تاريخ دراسة السرد) يخاطر بأن يصبح لولبًا لا نهاية له، حتى ولو كتبه مؤلفون اكتسبوا من تدريبهم العلمى وعيًا شديدًا بذواتهم.

ومما يزيد من صعوبة المهمة أن سكيلا وخاريبديس لا يمثلان فقط أخطارًا محتملة لا بد من تجنبها، بل إنهما مثل حوريات البحر الصادحات يقدمن إغراءات أيضًا (ومن المناسب أن هذا الكتاب يتضمن ثلاثة مقالات عن الموسيقى، ومقالاً يناقش القضايا الموسيقية مناقشة عارضة). بل إن لنا أن نقول إن مبحث النظرية السردية نفسه ينقسم إلى أسلوبين جذابين ومنتجين للعمل، وهما أسلوبان موازيان للتمييز بين الصخرة

والدوامة. فمن ناحية ، لدينا البحث عن مَرْسىً ثابت، أى قاعدة صخرية نظرية للمبادئ الأساسية التى لا تتغير التى تبنى عليها القصص. وكثيرًا ما يرتبط هذا المدخل بما يسمى علم السرد البنيوى (أو الكلاسيكى)، الذى كثيرًا ما يعتبر عتيق الطراز بل وغريبًا، خصوصًا بعد نشأة ما بعد البنيوية، ومن المعتقد أن يسلب الروح من الأعمال التى ينظر فيها. ولكننا نأمل أن ينجح هذا الكتاب فى إيضاح أنه لا يزال يمثل مجالاً بالغ الحيوية للدراسة، ولا يزال ينتج أعمالاً تلقى بأضواء باهرة فى هذا الصدد، وإن كانت آفاقها تتسم فى هذه الأيام بالتواضع، إذ تتناول "معظم القصص" أو "القصص الخاصة بفترة زمنية معينة" ولا تزعم أنها تعالج "فنون السرد" جميعًا.

ونرى من ناحية أخرى أننا نتناول بحثًا يتمتع بطاقة هائلة على الابتلاع، فهو دوامة شاركت فى إحداثها طبيعة جانب كبير من النظرية السردية التى تجمع بين الوعى الذاتى والنقد الذاتى. وكنا فى الماضى أطلقنا تعبيرًا منحوتًا من "النظرية والممارسة" على هذا الاتجاه الذى يستخدم الثمار التفسيرية لفرضيات نظرية محددة فى اختبار هذه الفرضيات نفسها وإعادة فحصها. ولكن دوامة النظرية السردية نتجت أيضًا مما يطلق عليه فى أحيان كثيرة "التحول السردى" والمقصود به الاتجاه إلى استخدام مصطلح "القصة" استخدامًا يتسع نطاقه باطراد، إذ أصبح يضم (أو "يبتلع" كما يقول البعض) مجالًا ما انفك يتسع من موضوعات البحث. أى إن النظرية السردية يزداد اهتمامها على مر السنين بالمسائل التاريخية والسياسية والأخلاقية. كما إنها انتقلت من موطنها الأول فى الدراسات الأدبية إلى الانشغال بفحص وسائط أخرى (بما فى ذلك الأفلام السينمائية والموسيقى والرسم) ومجالات غير أدبية أخرى (كالقانون والطب على سبيل المثال).

ومن ثم فلا عجب فى أن يتناول كتابنا هذه صخرة سكيلا ودوامة خاريبديس معًا، أى البحث عن أسس صامدة للنظرية السردية، والاشتباك مع الدورات الكثيرة للنظرية المعاصرة. ومن الصحيح أن هذه المقدمة تبحر بصفة عامة فى مسار أقرب إلى الصخرة، وذلك لأن عددًا كبيرًا من المقالات نفسها يقدم ما يكفى من الدوران الذى من شأنه إرضاء طالبى متع الدوامة. ومع ذلك فإن لدينا من الوعى الذاتى ما يكفى لتحذيرك: فإذا كانت كتابة هذه المقدمة تعنى الإبحار فى مسار مألوف مخادع، فإن قراءتها تعنى

الإبحار فيه كذلك. ونحن نحثك على أن تدرك، لأسباب سوف يزداد وضوحها، أن خيارات مسارنا البحرى لم تكن محتومة. وكان يمكنك على الأرجح أن ترسم مسار إبحار مختلف، وإن لم يكن فى طوقك، بطبيعة الحال، أن تختار هذا المسار حتى تقرأ ما يزيد على هذه المقدمة.

يبدأ الكتاب **باستهلال** يعرض التاريخ الحديث للنظرية السردية. ففى المقال الأول وعنوانه "الصور التاريخية للنظرية السردية (١): شجرة أنساب التطورات المبكرة" يقدم ديفيد هيرمان مسحًا عامًا للمجال كله. ولكن لما كان هيرمان متأثرًا تأثرًا شديدًا بفكرة "الأنساب" التى روَّجها نيتشه وفوكوه، فإن مقاله يرفض السير فى خط مستقيم. فإنه مهتم بصفة خاصة بفن السرد البنيوى فى أوائل نشأته، وهو الذى يمثل محاولة لدراسة السرد من خلال دراسة "قصص معينة باعتبارها رسائل سردية فردية يساندها نظام سيميوطيقى مشترك"، ويهمه أن يبين كيف نشأ فن السرد البنيوى من "التفاعل المعقد بين التقاليد الفكرية، والحركات النظرية النقدية، والنماذج التحليلية الموزعة عبر العقود الزمنية، والقارات والأمم، والمدارس الفكرية والباحثين الأفراد". ويستخدم هيرمان كتاب **نظرية الأدب** الذى وضعه رينيه ويليك وأوستن وارين، بما له من نفوذ واسع وتأثير عريض، باعتباره نقطة ارتكاز، فيدخل ويخرج منه حتى يبين الصلات المتداخلة فيما بين مجموعة كبيرة من النقاد المتسمين بالتنافس السطحى ولكنهم يمثلون "عنقودًا من التطورات التى تجمع بينها أوجه التشابه بين أفراد الأسرة الواحدة" إن لم يكونوا يمثلون "تيارًا فريدًا من التقاليد البحثية". والذى يرمى إليه هيرمان هو إثبات أن أية نتيجة يمكن أن نخرج بها من عمل أى مفكر نظرى فى أية لحظة تعتمد اعتمادًا أساسيًّا على النماذج القائمة فى لحظة القراءة. وهكذا يرجع التاريخ الذى يضعه إلى ذاته، إذ يبين أن أية أعمال نظرية "قديمة" تكتسب دلالات "جديدة" إذا وضعت فى سياقات جديدة.

وفى المقال الثانى بعنوان "الصور التاريخية للنظرية السردية (٢): من البنيوية حتى الوقت الحاضر" تبدى مونيكا فلوديرنيك كذلك مقاومة للقول بوجود خط زمنى مستقيم، بمعنى أن التطورات التدريجية تسهم فى إعداد ترسانة نقدية يزداد اكتمالها على

مر الأيام. ولكن فلوديرنيك تلجأ إلى الإحالة الذاتية، فتطبق النظرية السردية على تاريخ النظرية السردية نفسها، بحيث تنشيء "حبكتين" متنافستين، وعندها تتبع الحبكة الثانية منهما حتى تثبت كيف انتشرت النظرية السردية وتفرعت فروعًا ما انفكت تتسع، وهى تنتقل بصفة خاصة من الدراسة الشكلية إلى التداولية (بما فى ذلك قضايا المرأة والسياسة) ثم إلى دراسة أجهزة الإعلام والتحول السردى فى ضروب منوعة من العلوم الاجتماعية، حتى تصل أخيرًا إلى قضايا علم اللغة والإدراك المعرفى. ويصاحب التوفيق مقالها إذ تختتمه بالعودة إلى مطلعه، وتقديم ما يمكن اعتباره لمحة للمستقبل.

وينتهى **الاستهلال** بالمقال الذى كتبه بريان ماكهيل وعنوانه "أشباح ووحوش: عن إمكان سرد تاريخ النظرية السردية واستحالته"، وفيه يشكك فيما كتبه هيرمان وفلوديرنيك باستخدام النظرات الثاقبة للنظرية السردية، أى فى التشكيك فى المهام المنوطة بها. ويحدد ماكهيل نوعين مختلفين من التاريخ: الأول ما يسميه "التاريخ الفكرى" والثانى "التاريخ المؤسسى"، ويسوق الحجة على أن الاحتكاك بينهما يجعل من المستحيل وضع تاريخ حقيقى للنظرية السردية. ويأتى ماكهيل بفكرة أشد إثارة إذ يقول بوجود تعارض لا يمكن التغلب عليه بين النظرية السردية التى تعلى من شأن "البناء" (صخرة سكيلا فى علم السرد الكلاسيكى) والنظرية السردية التى تعلى من شأن "التاريخ" (دوامة خاريبديس فى التحولات السردية). وعلى الرغم من أن ضرورة اتباع التسلسل تقضى بأن يأتى مقال ماكهيل آخرًا فى الاستهلال، فإن ذلك لا يعنى أن عليك أن تقبل أقواله باعتبارها نهائية. وأما موقفنا نحن فإننا نعتبر الاستهلال "استفزازًا" يفتح من المسائل أكثر مما يحسمه أو يغلقه.

والباب الأول وعنوانه "أضواء جديدة على مشكلات عويصة" ينظر فى بعض المنازعات التى ظلت تمثل تيارًا معاكسًا لتدفق النظرية السردية على مدى السنوات الأربعين أو الخمسين الماضية، ومن ثم فهى منازعات لا تزال ذات أهمية أساسية لاستمرار تقدمها. ففى المقال الأول "بعث المؤلف الموحى به: ما أهمية ذلك؟" يعود وين سى. بوث – الذى سبق أن قدمه مقالا هيرمان وفلوديرنيك – إلى المفهوم الذى قدمه أول مرة فى كتابه **بلاغة القص** فى عام ١٩٦١: أى مفهوم المؤلف الموحى به، أو

"النفس الثانية" للكاتب على نحو ما تتجلى فى النص. وكان الكثير من المُنَظِّرين اللاحقين (ومن بينهم كثير من الكتاب فى هذا الكتاب) يقول إن هذا المفهوم لا جدوى منه أو هو من النوافل، ولكن بوث يعارضهم ويقول إن المفهوم قد زادت أهميته عما كانت عليه فى أى وقت مضى. ويبدأ بوث بالنظر فى القضايا التى كانت قد دفعته إلى الإتيان بهذه الفكرة أول الأمر، وينتقل منها إلى إثبات أن المفهوم يرتقى بتفهمنا لا للقصص وحسب (فهى الهدف الذى وضع من أجله) بل أيضًا للشعر ولأسلوب تصوير أنفسنا فى تعاملاتنا اليومية.

ويتناول المقالان التاليان، بطرائق مختلفة، مصطلحًا سرديًا رئيسيًا كان بوث قد قدمه فى كتابه **بلاغة القص** ألا وهو "الراوى غير الموثوق به". أما المقال الأول فقد كتبه أنسجار نوننج، وهو من النقاد غير الراضين عن مفهوم "المؤلف الموحى به" عند بوث. وعنوان مقاله: "إعادة النظر فى مفهوم السرد غير الموثوق به: التوفيق بين المدخلين المعرفى والبلاغى". ويستخدم نوننج 'عدم رضاه' بابًا يدخل منه إلى وصف تفصيلى للمعارك التى اندلعت حول السرد غير الموثوق به، مع التركيز بصفة خاصة على المسألة التالية: كيف يتعرف القراء فى الواقع على فقدان الثقة فى الراوى عندما يصادفهم فى النص. ويسوق الحجة على أنه من المحال تعريف فقدان الثقة من حيث تجلياته فى الجوانب "البنائية أو الدلالية" للنص وحسب، إذ إنه يشمل أيضًا "الأطر النظرية" التى يأتى بها القراء إلى النص. ويقول، بصفة أعم وأشمل، إن وضع نموذج صادق لفقدان الثقة يحتاج إلى أن يضم أحدث النظرات المقدمة فى الحجج التى وضعها أصحاب النظريات السردية البلاغية والمعرفية، والمتفاوتة فى ظاهرها. وهو يختتم مقاله ختامًا مثيرًا بإيراد ستة أسئلة لا تزال فى حاجة إلى إجابات.

وإذا كان نوننج يأمل فى تقليل الصعوبات التى تكتنف وصفنا للسرد غير الموثوق به من خلال وضع نظرية توفيقية جديدة، فإن تامار ياكوبى تقدم فى مقالها ("بلاغة المؤلف، والثقة فى الراوى وفقدانها، والقراءات المتفاوتة: **سوناتا كرويتز** لتولستوى") منظورًا مختلفًا إلى حد ما إلى المجال نفسه، بانتقالها إلى المستوى التالى للتعميم. وتقول ياكوبى إن أفضل فهم لفقدان الثقة يقول إنه "فرضية قراءة" تسمح للقراء بالتوفيق بين

المتناقضات الظاهرية فى النص. وهى تقيم حجتها بالنظر إلى أوجه التفاوت الشديدة التى تفصل ما بين القراءات المختلفة للقصة الطويلة (النوڤيلا) التى كتبها تولستوى. وهكذا تقوم بتجميع هذه القراءات المتفاوتة فى مجموعات قليلة تشترك فى ملامح معينة، تبين كيف أن كل هذه المجموعات قد نشأت بدورها من عدد صغير من الآليات المتكاملة التى يستخدمها القراء 'للتعامل' مع المتناقضات التى تبرز أثناء تحليل النص.

وتتناول مقالتا چ هيليس ميلر، ودان شن، مجموعة مختلفة من المشاكل التى طالما حيرت أصحاب النظريات السردية، وهى مشاكل كثيرًا ما تبرز فى إطار العلاقة بين الشكل والمضمون، أو بين الأسلوب والمعنى، أو بين 'الشكل والمادة' كما يقول ميلر فى تحليله الدقيق لرواية "**السن الحرجة**" لهنرى چيمز (وعنوان مقاله "هنرى چيمز و"التركيز فى البؤرة" أو لماذا يحب چيمز السيدة چيب؟") وعلى الرغم من أن كثيرًا من المتخصصين قد أقاموا الحجة على أن الغرض من النظرية لا يتمثل فى وضع قراءات جديدة، فإن ميلر يصر على أن ضروب التمييز السردى لن تكون لها قيمة إلا إذا وُضعت فى خدمة التفسير، أى إن التمييز يكتسب أهمية جذرية فى العصر الذى يقاوم، فيما يبدو، وفى حالات كثيرة، تقديم أحكام تفسيرية، أى إن ضروب التمييز "تقتصر فائدتها على مساعدتها إيانا على أن نقوم بقراءات أفضل للأعمال الأدبية وتدريسها بأسلوب أنجع". ولكن القراءة الجيدة فى نظر ميلر ليست بالضرورة قراءة بسيطة أو ثابتة، بل قد تنتهى بإحداث دوامة خاصة بها. والواقع أن تحليله المتئد القائم على نظريات علمية صلبة يبين كيف ينجح چيمز فى هذه القصة ذات الشكل الشاذ (ونقصد به الشذوذ عن سائر أعمال چيمز على الأقل) فى إزالة التمييز بين المادة والشكل وكيف أن "القراءة الصحيحة" للنص تصبح قراءة تجعل "عدم إمكان الحسم" خاتمة لها.

وتبدأ دان شن مقالها، وعنوانه "ما يستطيع علم السرد وعلم الأسلوب أن يفيدا فيه بعضهما بعضًا"، بالنظر فى افتراض مألوف يقول بوجود تعادل تقريبى بين التمييز بين القصة والخطاب، وهو تمييز أساسى فى التفكير السردى (أى التمييز بين "ما" يُحكى و"كيف" يُحكى" وبين التمييز بين المضمون والأسلوب (أى بين ما يُعَبَّرُ عنه وكيف

يُعَبَّرُ عنه) وهو تمييز أساسي في جانب كبير من التفكير الأسلوبي. وهي تستخدم فصلاً قصيرًا من رواية في زماننا للكاتب إرنست همنجواي للتدليل على وجهة نظرها، ثم تبين أن أوجه الشبه سطحية وحسب، وأن الفهم الكامل للأسلوب القصصي يتطلب مدخلاً بينيًّا يمزج بين النظرات الثاقبة لعلم السرد وعلم الأسلوب معًا.

وتركز المقالة الأخيرة في الباب الأول، وعنوانها "التداولية اللغوية في القصص الخيالية السردية" للباحث ريتشارد وولش على مشكلة من أكثر المشاكل ثباتًا وأشدها تعقيدًا، من مشكلات النظرية السردية، ألا وهي طبيعة القصص الخيالي نفسها. ويرصد وولش تاريخ محاولات تحديد ماهية القص الخيالي ورسم أسلوب عمله، مبينًا أنه على الرغم من "ثراء التنوع في المداخل الحديثة لفن القص الخيالية، فإنها تدور جميعًا حول حيلة واحدة أو أكثر من بين عدد صغير من الحيل النظرية". وبالإضافة إلى ذلك، كما يبين من خلال الفحص المتأني للمداخل الرئيسية الحديثة، وخصوصًا تلك المبنية على نظرية فعل الكلام ونظرية 'العوالم الممكنة'، أن جميع هذه الجهود تختزل الحقيقة في أنماط منوعة من 'الإزاحة' "بالفصل بين الفعل الخيالي وبين ساحة الحقيقة". (وعلى الرغم من اختلافات مقال وولش عن مقال ياكوبي فإن بينهما أوجه شبه منهجية) ويقدم وولش بديلاً يتمثل في وصف تداولي للقص الخيالي، تحل فيه الصلة بالواقع محل الحقيقة باعتبارها المقولة الأساسية، ويثبت طاقتها الشارحة من خلال تحليل الجزء الافتتاحي لقصة المحاكمة التي كتبها كافكا.

ويجمع الباب الثاني وعنوانه "مراجعات وتجديدات" بين مجموعة من المقالات التي تقدم آراء جديدة إلى حد بعيد في بعض المفاهيم الأساسية للنظرية السردية. ويقدم المؤلفون منظورات جديدة لهذه المفاهيم بأساليب مختلفة، فبعضهم يركز على القصص التي لا يمكن التصدي لها بكفاية استنادًا إلى أشكال فهمنا القائمة، وبعضهم يركز على منطق النظرية نفسه أو على قلق التوافق بين النظرية وخبرة القراء، والبعض الآخر يستخدم مزيجًا من هذين المنهجين. وجميع هذه المقالات تتسم بمزج النظرية بالممارسة؛ وفي هذا الصدد يقدم هذا الباب إلى القارئ المتمتع بالوعي الذاتي بعض الآراء النظرية الجديدة، ويضيف إليها دراسة تمهيدية مضمرة لأساليب مراجعة النظرية القائمة.

ويركز بريان ريتشاردسون على رواية **يوليسيز** للكاتب چيمز چويس، بصفة أساسية، إلى جانب بعض القصص الطليعية فى القرن العشرين، بحيث ينجح فى "تجاوز شعرية الحبكة" حتى يستطيع النظر فى "الأشكال البديلة للتقدم فى السرد". ويبدأ ريتشارسون بالإشارة إلى النماذج المهيمنة التى وضعها ر. س. كرين، وپول ريكور، وپيتر بروكس، وغيرها، مبينًا أن هذه النماذج تنظر إلى الحبكة باعتبارها سلسلة من الأحداث المتصلة المتتابعة تتابعًا منطقيا والتى يشارك فيها شخوص ذوو دلالات مترابطة، وأنها تمنح القصة "غرضها ومقصدها". ولكن ريتشاردسون يثير التشكك فى هذه النماذج بالإشارة إلى وجود تقاليد معينة لكتابة الرواية ترفض هذا التصور، إذ تنقل قارئها من البداية إلى النهاية من خلال ضروب مختلفة من المنطق. ثم يقدم ريتشارسون مكافأته الكبرى لنا، إذ يقدم مسحًا عميقًا لوذعيًّا لأنواع هذه البدائل، مبتدئًا بالمبادئ المتعددة لمسار القص فى **يوليسيز**، ومنتهيًا بما يسميه مسارات المصادفات التى اتسم بها الداديون ومن أنجبوه مثل وليم باراز (Burroughs).

والمقال الذى كتبه بيتر ج رابينوفيتز بعنوان "أفلا يقتلون النمور؟ الدرب والتضاد فى **الوداع الطويل**" يركز بصفة أساسية على الزمن، وعلى أدوات الوصول إلى الصور التى تمثله، إذ يبدأ الكاتب بتأمل وجوه التشابه والاختلاف بين أشكال التعامل مع الزمن فى الموسيقى والقصص، وينتهى بأن يقول إن النظرية السردية تحتاج إلى مفهوم جديد، مفهوم يشير إلى النظام الذى تتفاعل به الشخصية مع أحداث القصة. وهو يطلق مصطلح 'الدرب' على هذا المفهوم، ويرى أنه يستكمل التمييز الوطيد بين "القصة" و"الحكاية" (التى تشير إلى التسلسل الزمنى للأحداث) و"الخطاب" أو (*sjuzbet*) (الذى يشير إلى ترتيب تقديم هذه الأحداث). وتقول حجته إننا نحتاج إلى هذا المفهوم لأن الشخصيات قد تشعر بالأحداث لا بالترتيب الذى وردت به فى القصة ولا بالترتيب الذى وردت به فى الخطاب، وأن الفرق بين هذا وذاك يمكن أن يكتسب أهمية للقارئ. ويثبت رابينوفيتز القيمة التفسيرية لهذا المفهوم من خلال مراجعة لقراءة رواية **الوداع الطويل** للكاتب رايموند تشاندلر، إذ يرسم نظام أحداث القصة بدقة، ونظام الخطاب، والدروب التى يسير فيها فيليپ مارلو وغيره من شخصيات القصة فى

حادثة "شرك النمر" فى الرواية. ويقول إن إدراك التضاد بين الدروب المختلفة يساعدنا على إعادة تفسير دلالة تلك الحادثة كما يكشف عجز مارلو عن فهمها، وهو الكشف الذى يقلب قراءاتنا المعتادة للقصة رأسًا على عقب.

وعندما ننتقل من مقال رابينوڤيتز إلى مقال سوزان ستانفورد فريدمان بعنوان "شعرية المكان ورواية **رب الأشياء الصغرى** للكاتبة أروانداتى روى، يتحول انتباهنا من الزمن إلى المكان، وتقول فريدمان إن النظرية النقدية قد أعلت من شأن الزمن على حساب المكان، وإنها تريد أن تعيد للميزان اتزانه، لا بالحط من شأن الزمن بل بإعادة المكان إلى "موقع مشاركة الزمن منزلته باعتباره قوة توليدية فى السرد". وتستعين الباحثة بغيرها من أصحاب النظريات الذين يدعون إلى زيادة الاهتمام بالمكان مثل إدوارد صويا، وميخائيل باختين، وفرانكو موريتى، ولورنس جروسبيرج، مقترحة أن نكف عن اعتبار المكان خلفية ساكنة وأن نبدأ فى اعتباره من المقومات "الفعالة المتحركة و'الكاملة'" للقصة. وتقترح فريدمان إيلاء اهتمام أكبر بالحدود وتجاوز الحدود فى توليد القصص وتطويرها واختتامها. وتنظر الباحثة فى ثمار الشعرية المكانية من خلال قراءة عميقة باهرة لرواية روى، مبينة كيف أن الأمكنة فى الرواية تتضمن "العديد من حدود الارتباط والانفصال القائمة على الرغبة والقتل، وهى حدود يواصل الكاتب إقامتها وتجاوزها فى حركة تشكل الدافع الحركى للحبكة".

وأما مقال سوزان س. لانسر بعنوان "ضمير المتكلم عند الروائى: الارتباطات الملتبسة وحدود السرد البنيوى" فيعتبر استكمالاً طريفًا لمقال وولش، إذ تعيد النظر فيه إلى الفرضية المشهورة التى تقول إن ضمير المتكلم فى القصص الخيالى يختلف عن المؤلف، وإن ضمير المتكلم فى الكتابة غير الخيالية يتماهى مع المؤلف، فتسوق الحجة على أن هذا الافتراض يتضمن تبسيطًا مُخِلًّا. وتقترح الأخذ بنظام أشد تعقيدًا يتكون من ثلاث فئات أولية. فالفئة الأولى هى النصوص المرتبطة [بكاتبها] مثل "الخطابات إلى المحرر" ومثل "الدراسات الأكاديمية"، ففى هذه يتماهى ضمير المتكلم الأولى مع المؤلف. والفئة الثانية هى النصوص غير المرتبطة [بكاتبها] حيث لا يتماهى ضمير المتكلم الأولى مع المؤلف، (مثل "عهد الولاء"، وأية قصة خيالية لا يتمتع راويها بالثقة)

أو حيث لا تمثل العلاقة بين الطرفين أهمية لمعنى النص (مثل فكاهة من الفكاهات أو النشيد الوطنى). والفئة الثالثة هى النصوص الملتبسة حيث يرتبط ضمير المتكلم الأولى بالمؤلف ويتميز عنه، أى حيث يتفاوت موقفه ما بين الارتباط والانفصال. وتعتبر الروايات والقصائد من نماذج النصوص الملتبسة. وتبنى لانسر حجتها على التقسيم قائلة إن بعض الأنواع الأدبية مثل الشعر الغنائى والرواية تتسم بالارتباط أو بالانفصال، ففى الشعر الغنائى يرتبط ضمير المتكلم بالشاعر، وفى الرواية ينفصلان، ولكن حدود الارتباط أو الانفصال كثيرًا ما تتعرض للتجاوز، والقراء يعتمدون على الحدس فى تجاوز هذه الحدود، ولكن أصحاب النظريات نادرًا ما يهتمون بأساليب نجاح القراء فى ذلك. وهكذا فإن مقال لانسر يقدم منهجًا نظريًّا يشرح هذه الممارسات التفسيرية من خلال تحليلات الباحثة لأعمال مختلفة مثل قصيدة "الابن" لشارون أولد، والقصة القصيرة بعنوان "اعثر عليه وبدله" للكاتبة آن بيتى، ورواية فيليب روث وعنوانها "**الوصمة الإنسانية**".

وفى المقال الذى كتبته روبين وورهول بعنوان "السرد الجديد (Neonarrative)؛ أو أسلوب التعبير عما لا يمكن سرده (Unnarratable) فى القصص الواقعية والأفلام المعاصرة" تقدم الباحثة نوعًا جديدًا من التقسيم، مستندة إلى ما يمكن تمثيله وما لا يمكن تمثيله فى القصة. وتنظر وورهول فى ظاهرتين هما "السرد الوهمى" (disnarration) و"عدم السرد" (unnarration) باعتبارهما نماذج للفئة الأعم، وهى فئة "ما لا يمكن سرده" ابتغاء تحديد أعراف النوع الأدبى والتغييرات التى طرأت عليها. أما "السرد الوهمى" فكان أول من حدده الناقد جيرالد پرنس، ويعنى سرد حادثة كان يمكن أن تقع، أو تخيل البعض أنها وقعت ولكنها لم تقع فعلاً. وأما "عدم السرد" فيعنى عدم سرد حادثة وقعت فعلاً، ويمكننا أن نجده فى فقرات معينة فى القصة "تعمد بصراحة إلى عدم سرد ما يُفترض أنه حدث، وتبرز رفض الراوى لسرد الحادثة". وتعتبر وورهول أن السرد الوهمى وعدم السرد استراتيجيتان تستخدمان لتمثيل ما لا يمكن سرده، وهى تقسم هذا الباب إلى أربعة أنماط: الأول هو "ما دون السرد" (subnarratable) (أى مايعتبر مسلَّمًا به ومن ثم لا يستحق السرد)؛ والثانى

"ما فوق السرد" (supranarratable) (أى ما لا يمكن التعبير عنه)؛ والثالث "المضاد للسرد" (antinarratable) (أى ما تقطع الأعراف الاجتماعية بأنه غير مقبول فى السرد)؛ والرابع "المتجاوز للسرد" (paranarratable) (أى الذى تقضى الأعراف الشكلية بأنه لا يمكن سرده). واستنادًا إلى هذه الفئات تبين وورهول أن أفلام هوليود قد خلقت ما تسميه "فنون السرد الجديدة" ما دامت قد تجاوزت الأعراف الشكلية أو الاجتماعية التى تحكم ما لا يمكن سرده.

وفى المقال الذى كتبه مائير ستيرنبرج بعنوان "الوعى الذاتى باعتباره معلمًا سرديًا وقوة سردية: الرواة فى مقابل المخبرين ودورهما فى تشكيل النوع الأدبى" يناقش الباحث أحد المعالم التى تعانى من التجاهل فى دراسة التمثيل السردى، ألا وهو الوعى الذاتى، وهو الذى لا يقتصر على الوعى الذاتى للرواة بل يتضمن الوعى الذاتى للأشخاص أيضًا. ويقدم ستيرنبرج ثلاث مقولات رئيسية. (١) لابد من رسم خريطة للوعى الذاتى تمثل مساره من الوجود الكامل إلى الغياب الكامل، أى من الرواة الذين يتمتعون بالوعى الكامل بوجود جمهور لهم يختلف عنهم، إلى المخبرين الذين لا يكلمون إلا أنفسهم، و(٢) الوعى الذاتى يعتمد دائمًا على وسيط، فالمؤلف وسيط وعى الراوى، والراوى والموقف السردى وسيطان لوعى الشخصيات؛ و(٣) لم يُقَدَّرْ أحد حتى الآن أهمية الوعى الذاتى لشكل القصة وتأثيرها. ويقدم ستيرنبرج بعض التفاصيل الدقيقة والأمثلة اللازمة لإيضاح هذه المقولات، بما في ذلك تحليل لعدم حصول هذه الظاهرة على الاهتمام الواجب بها حتى الآن. والنتيجة أن لدينا حجةً مُقْنِعَةً على أحقية هذه الظاهرة فى مزيد من الاهتمام، خصوصًا عدم توافر الوعى الذاتى.

وفى المقال الذى كتبته إيما كافالينوس بعنوان "تأثير التتابع، والطىِّ، ووصف اللوحات فى قصة "الصورة البيضاوية" لإدجار ألن پو"، تقدم الباحثة مدخلاً آخر لفهم البناء السردى، إذ تستخدم تحليل الوظائف لاستكشاف العلاقات المتشابكة بين المصطلحات الثلاثة فى عنوان مقالها فى قصة هذا الكاتب. وهى تقوم بتعديل النماذج المقترحة فى أعمال ڤلاديمير پروپ وتزڤيتان تودورف، بحيث يركز تحليلها الوظيفى على كيفية سير الأحداث فى القصة من خلال سلسلة تتكون من خمس مراحل: التوازن،

والقلقلة، ومحاولات الشخصيات (أو الفواعل) لتخفيف حدة القلقلة، ونجاح هذه المحاولات أو فشلها، وأخيرًا إقامة توازن جديد. والقصة التى تحللها الباحثة تتضمن 'وصف اللوحات' (أى تمثيل تشكيل بصرى فى عمل أدبى) وقصة مطوية، وفى تحليلها تثبت حجتها التى تقول "إن التحليل الوظيفى يبين ضخامة تأثير أسلوب سرد الأحداث فى تفسيرات أسباب هذه الأحداث وآثارها". وتبين كافالينوس بصفة خاصة كيف أن الفقرة الأخيرة فى قصة 'پـو' التى تروى وفاة امرأة فى مقتبل العمر، تحدث تأثيرًا معينًا فى التحليل الوظيفى للقصة المطوية، وتأثيرًا مختلفًا عنه فى التحليل الوظيفى للقصة كلها. وهى تحدد إلى جانب هذا العوامل التى تسهم فى إحداث هذا الاختلاف، مشيرة بصفة خاصة إلى دور 'وصف اللوحات'. وهكذا فإن القراءة العميقة لقصة 'الصورة البيضاوية' تعتبر نموذجًا يساعدنا على أن نفهم (١) الصلة بين الأحداث فى القصة المطوية والأحداث التى تقع فى إطارها الخارجى، و(٢) دور وصف اللوحات فى السرد.

وإذا كانت كافالينوس تركز على نوع واحد من "التناص الداخلى" فى فحصها للتفاعل بين عدة نصوص مُمَثَّلَةٍ أو مطوية داخل قصة واحدة، فإن سيمور تشاتمان فى مقاله "مسز دلاواى: **الساعات** باعتبارها رواية درجة ثانية" يحول انتباهنا إلى التناص المعهود. وهو يستند فى فحصه إلى عمل چيرار چينيت فى كتابه **النصوص الممحاة** عن نصوص الدرجة الثانية (أى النصوص ذات التناص العمدى مع نص مصدرى سابق). وبعد أن يتحدث تشاتمان عن أنواع العلاقات المختلفة ما بين رواية الدرجة الثانية ومصدرها، يتحول إلى رواية **الساعات** التى كتبها مايكل كننجهام، وما يدين به إلى رواية **مسز دلاواى** لـڤـيرچـينيا وولف. وهو يلقى الضوء على رواية كننجهام باعتبارها نموذجًا لما يسميه چـينيت "التبديل"، ويعنى به العمل الذى يخترع شخصيات جديدة، ولكنه يستخدم النص المصدر أساسًا إما للمراجعات وإما لأنساق معينة. وتشاتمان يعالج الساعات باعتبارها بصفة خاصة "استكمالاً" لرواية **مسز دالاواى**، ويقصد بهذا أنه يكتب رواية لا تسعى إلى إزاحة مصدرها حتى وهى تغير صورته. وفى داخل هذا الإطار يركز تشاتمان على "وسائل" التبديل، راصدًا علاقات كثيرة بين عناصر

الروايتين. ولما كان تشاتمان يهتم بأوجه التشابه وأوجه الاختلاف معًا، فإنه ينجح فى تبيان مدى ما يدين له كننجهام لـڤـيرچـينيا وولف، واستفادته الإبداعية من مصدره. وينجح تشاتمان بصفة عامة فى تحليله الذى يلقى الضوء على فن الصنعة فى كل رواية من هاتين، وعلى قيمة منهجه بالنسبة لروايات الدرجة الثانية.

وأما الباب الثالث فيضم مقالات تنظر فى "الشكل السردى وعلاقته بالتاريخ والسياسة والأخلاق". وينتقل هذا الباب من قصص الكتاب المقدس إلى السرد الطبى المعاصر، بحيث يمثل المقال الأخير جسرًا يوصلنا إلى انتقال الباب الرابع إلى "ما بعد السرد الأدبى".

ومقال ديـڤـيد ريتشتر عنوانه "النوع الأدبى، والتكرار، والترتيب الزمنى: بعض جوانب فن السرد فى الكتاب المقدس". ويبدأ بالإقرار بالتحديات التى تمثلها قصص الكتاب المقدس للنماذج السردية، قائلاً إنها لم يكتبها مؤلفون ذوو هويات واضحة، وإننا لا نستطيع ترابط المعنى فيها، بل إن انتماءها إلى نوع أدبى محدد كثيرًا ما يشوبه الغموض. ماذا يستطيع علم السرد إذن أن يقدمه إلى دراسات الكتاب المقدس؟ ويجيب ريتشتر قائلاً إن تطبيق مفاهيم النوع الأدبى والتكرار والترتيب الزمنى بأسلوب يتسم بالمرونة ويغذوه التاريخ يمكن أن يأتى بنتائج تفسيرية مهمة. ويبدأ بإثبات أن القراءات المختلفة لسفر يونس عليه السلام تنبع من اختلاف الافتراضات حول نوعه الأدبى. ويدافع ريتشتر عن الرأى القائل إنه حكاية تقوم على الهجاء الساخر ولكنه يؤكد أن مثل هذا التصنيف النوعى من المحتمل أن يواجه مقاومة لأنه يستتبع قبول القول بأن بعض أجزاء الكتاب المقدس خيالية. والمثال الثانى الذى يضربه هو وقوع تكرار كثير فى سفر صموئيل الأول، ويقدم ريتشتر هنا كثيرًا من التفسيرات الممكنة حتى يصل إلى الدور الهام الذى يلعبه محقق النص. ومن ثم يقترح أن التكرار الكثير يجعل من هذا السفر نموذجًا لمسرحية راشومون اليابانية، أو لقصة فوكنر **أبسالوم أبسالوم** حيث تثير دوافع رواة الأحداث اهتمامًا أكبر من الاهتمام بالقصة التى يروونها. والمثال الثالث الذى يقدمه ريتشتر هو الترتيب الزمنى لسفر صموئيل الثانى، حيث تؤدى مكتشفاتنا إلى تغيير جذرى فى فهمنا لشخصية داود عليه السلام. وهذه التفسيرات القائمة على فن السرد

تساعدنا، كما يقول ريتشتر، على فهم السبب الذى يجعل الأديان تفضل التركيز على "مقتطفات" (أى القطع القصيرة المجتزأة من السياق) على تقديم الكتاب المقدس برمته باعتباره عملاً سرديًّا متصلاً.

ولا تزال مسائل الثبات التاريخى لمقولات علم السرد تقض مضجع هارى أ. شو، فى مقال عنوانه "لم لا تستقر مقولاتنا فى أماكنها؟ فحص الرسم البيانى للتواصل السردى ووضعه فى موقعه التاريخى". وتقول حجته إنه لا بد من الربط بين فهمنا للأدوات الأساسية للنظرية السردية، وتصوراتنا الكبرى عن السرد، وتاريخ السرد نفسه. ويركز الباحث على الرسم البيانى الشهير الذى يحدد الانتقال أو التواصل السردى من المؤلف الحقيقى، إلى المؤلف الموحى به، والراوى، والنص، والمستمع/ القارئ، والقارئ الموحى به، وأخيرًا إلى القارئ الحقيقى، ثم يبدأ كلامه مبينًا كيف تضفى اهتماماتنا المختلفة معان مختلفة على عناصر الرسم البيانى. فالملتزمون بنظرة بلاغية للسرد يجدون أن مفهوم المؤلف الموحى به عنصر ضرورى، وأما الملتزمون بالنظر إلى السرد باعتباره إعلامًا أو إخبارًا عن شىء ما فلا يرون للمفهوم ضرورة. (وفى هذا الجزء من حجته يقدم الباحث مداخلته الخاصة فى المناظرة حول المؤلفين الموحى بهم، وهى التى ذكرت فى مستهل الكتاب فى مقالى بوث ونوننج). ويزيد الباحث من تفصيل القول حول التمييز بين البلاغة والإخبار فيقول إن قانون جينيت - أى قوله الشهير بأننا أثناء انتقالنا فى الرسم البيانى من الرواة إلى الجمهور نجد أن الكيانات أصبحت أرهف وأضعف - قانون يتعلق بالبلاغيين بصفة خاصة، وأما المنظرون ذوو التوجه الإخبارى فيستطيعون تدعيم موقف المتلقى بأن يقصروه على حضوره البارز فى النص، ويستحسن أن يطوى البلاغيون نظراتهم عن المتلقى ويعودون بها إلى فهمهم للراوى. وبعد أن يثبت عواقب هذه النظرة بالنسبة إلى قراءة لرواية **متاع الغرور** للروائى ثاكرى، يتحول الباحث عن موقفه واعيًا، مبينًا الصبغة التاريخية للحجة التى أتى بها أولًا، إذ يقول إن اهتماماته النظرية جزء لا يتجزأ من اهتمامه بوصف فترة محددة فى تاريخ السرد، ألا وهى الرواية البريطانية فى القرن التاسع عشر.

ومقال أليسون كيس بعنوان "التمييز بين الجنسين والتاريخ فى النظرية السردية:

مشكلة المسافة الاسترجاعية فى روايتى **ديڤيد كوپرفيلد** و**منزل الكآبة**"، يواصل تركيز 'شو' على الصلة اللازمة بين الشكل والتاريخ فى الرواية البريطانية فى القرن التاسع عشر، وإن كانت نظرتها إلى هذا المجال تختلف لأنها تنظر من عدسة علم السرد النسوى. ومقالها فى الواقع يضيف حلقة مفقودة، وهى البعد التاريخى فى وصف چيمز فيلان "لمفارقة التأكيد بالحذف" فى كتابه **علم السرد من زاوية البلاغة**. إذ يقول فيلان إننا نشهد تطبيق هذه التقنية حين تحكى شخصية ساذجة تقوم بدور الراوى حكاية لا تتضح فيها التغييرات التى سوف تفصح عنها حكايتها آخر الأمر. ويقول فيلان أيضًا إن هذه التقنية، وإن كانت تنتهك الأصول الصارمة للمحاكاة، كثيرًا ما تثبت فاعليتها لأنها تسمح للمؤلف أن يصور تغيير الشخصية بأقصى قوة عاطفية. وتقول 'كيس' إن كلام فيلان ينطبق على روايات القرن العشرين، وأما فى القرن التاسع عشر فإن هذه التقنية عادة ما كانت تمثل جزءًا من "شفرة أدبية تميز بين الرجل والمرأة". وكانت مفارقة التأكيد بالحذف تبين بصفة خاصة أن الراوى "أنثوى الطبع" – وهو ما يعنى بالضرورة أنه أنثى – بإظهار عدم سيطرته الواثقة على الحكاية. وتطور كيس حجتها بإظهار التضاد بين اختلاف المدخل للمشكلة نفسها عند ديكنز فى روايتيه **منزل الكآبة** و**ديڤيد كوپرفيلد**، أى كيف يستخدم المؤلف شخصية راوية بصورة استرجاعية للتمثيل المتعاطف مع سذاجة الوعى السابق لهذه الشخصية. فعندما يقدم ديكنز الحكاية التى تحكيها إستر سمرسون، يستخدم تقنية مفارقة التأكيد بالحذف وغيرها من حيل السرد للإشارة إلى عدم سيطرة الراوية على الحكاية، على عكس الحكاية التى يرويها ديڤيد ، فالمؤلف يستخدم تعليقات من منظور الراوى للإشارة إلى سيطرة ديڤيد . كما تقول حجة 'كيس' إن ديكنز يمثل عصره خير تمثيل من خلال إقامة الروابط بين انتماء الراوية إلى أحد الجنسيَن، وبين التقنيات وبين السيطرة على الحكاية.

وأما مقال چيمز فيلان وعنوانه "الأحكام السردية والنظرية البلاغية للسرد: رواية **الكفارة** للكاتب إيان ماكيوان" فتنتقل من التركيز على الشكل والتاريخ إلى التركيز على الشكل والأخلاق. والمقولة النظرية الرئيسية عند فيلان هى أن مفهوم

الحكم السردى بالغ الأهمية للفهم البلاغى للشكل السردى، والأخلاق السردية، والجماليات السردية، لأن الحكم يقوم بوظيفة 'المفصل' الذى يسمح لكل مجال بالانفتاح على المجالين الآخرين، ويطور فيلان هذه المقولة من خلال تحديد ثلاثة أنواع من الأحكام (التفسيرى، والأخلاقى والجمالى) وإفصاحه عن ست أطروحات عن تداخلها، وتحليله لرواية الكفارة، وهى رواية معقدة تربط ما بين الأحكام الأخلاقية التى تصدرها شخصياتها وبين المشكلات الأخلاقية عند قرائها على فن القص فيها. فالرواية تعالج معالجة سافرة قضية العلاقة بين الخطيئة والتكفير عنها، إذ تصور أولًا اعتقاد فتاة فى الثالثة عشرة من عمرها تدعى بريونى تاليس أن حبيب أختها معتد جنسى عليها، وهو اعتقاد خاطئ يرتكز إلى حسن نواياها، وبعد ذلك يأتى إدراك بريونى لخطئها ويصف الجهود التى تبذلها لإصلاح الأحوال. ولكن ماكيوان، بعد أن يصور بريونى وهى على وشك التكفير عن خطئها، يكشف أنه قد ضلل جمهور قرائه، فإن هذه الرواية التى نقرؤها لا تنتمى إليه فقط بل تنتمى إلى بريونى أيضًا، أضف إلى ذلك أن الروايتين [رواية المؤلف ورواية بريونى] تبينان أن خطأ بريونى كان خطأً حقيقيًّا، وأما تكفيرها عنه فهو وهم محض: فإن أختها وحبيبها لم يجتمع شملهما قط، بل إنهما توفيا قبل إمكان جمع الشمل. وهكذا فإن علينا أن نقبل الشرعة الأخلاقية التى سمحت لبريونى بتحويل ماضيها إلى خيال راوية، والشرعة الأخلاقية للمؤلف ماكيوان التى سمحت له بتزييف راوى الرواية التى نقرؤها. ويقول فيلان إن ماكيوان يقودنا إلى الظن بأن مبررات بريونى معيبة أخلاقيًا وجماليًّا، حتى حين ينجح فى جعل الخلط الذى اقترفه عاملاً يزيد من قوة الرواية جماليًّا وأخلاقيًّا.

والمقالان التاليان يناقشان الكتابة عن حياة الناس. وعنوان مقال أليسون بوث "الوجوه المتغيرة لجبل راشمور: الصور الشخصية الجماعية والمشاركة فى التراث القومى" [وجبل راشمور جبل فى ولاية داكوتا نحتت فيه وجوه الرؤساء واشنطن وجيفرسون ولينكون وثيودور روزفلت بأبعاد هائلة]. وهى تفحص فى مقالها العلاقة بين الصور الشخصية وسير الحياة. وبين السير الجماعية والسياسية، ومنهجها يقوم على التركيز على قرار اختيار من ترسم صورته ومن تكتب سيرته فى معارض الأدباء وفى

المواقع المخصصة لتخليد ذكرى بعض ملامح التاريخ الأمريكى مثل جبل رشمور وقاعة الشهرة للعظماء الأمريكيين. وفى كل حالة ترصد بوث تفاعلاً معقدًا بين اختيار صورة شخصية مفردة (وسيرة صاحبها المضمرة) وبين وضع صورة جماعية (وهى تستخدم فى الإشارة إليه مصطلح prosopography الذى يعنى وصف الحياة العملية لأفراد يرتبطون بروابط معينة) وبين أهمية هذه الصورة الجماعية للمجتمع القومى بأسره. و"وصف الحياة العملية" المذكور يثير بالضرورة قضايا سياسية تتعلق بمدى التمثيل، أى بمن يُدرج أو يُستبعد وسبب ذلك. ومن ثم، فكما تقول بوث فى تلخيصها، نجد أن تصوير الحياة العملية يتضمن "من يقدمونها ومن يقرؤونها في الصور الجماعية التذكارية الممثلة لهم، ويزعم وجود علاقة قرابة معينة في التراث الثقافي، بحيث تشكل ارتباطًا بين السيرة الشخصية والتاريخ، وتترك أثرًا ملموسًا لصورة ما غاب [عن هذه الصورة الجماعية]".

وتواصل سيدونى سميث وجوليا واطسون هذا التركيز على الكتابة عن حياة الناس، فى مقالها "مشكلة السيرة الذاتية: ملاحظات تحذيرية لأصحاب النظريات السردية»، ولكنهما تفعلان ذلك بإثارة أسئلة تختلف اختلافًا كبيرًا، إذ تستكشفان أربع إشكاليات في ممارسة كتابة السيرة الذاتية، وتقولان إنها تحتاج إلى زيادة الاهتمام بها فى النظرية السردية. وهكذا تبدأ سميث وواطسون بتحليل مختلف دوافع الخدع وآثارها (إلى جانب المزاعم عن الخدع) وإن كانتا تختتمان هذا القسم بأن تؤكدا كيف تؤدى الخدعة فى السيرة الذاتية، مهما تكن دوافعها، إلى توليد إحساس بالخيانة لدى قارئها. ومناقشتهما للإشكالية الثانية، أى التلاعب فى أدب ما بعد الاستعمار بحدود الخيال والحقيقة، تتضمن زعم السيرة الذاتية عند قص قصة شخص آخر وزعم الحياة فى قص قصة صاحب السيرة. ومثل هذا التجريب، فى نظرهما، يطعن فى القول "بتواطؤ قانون السيرة الذاتية ونقاده مع الطرائق المهيمنة لتمثيل الذات وقول الصدق". وتنتقلان بعد هذا إلى السير الذاتية التى تشهد على ارتكاب انتهاكات لحقوق الإنسان، وهى كثيرًا ما تضع صاحب السيرة الذاتية فى موقع المتحدث باسم المجتمع وبدعوة القراء إلى تقدير موقفه. وهذه المناشدات بدورها تضع ثقلاً أخلاقيًّا معينًا على كواهل القراء الذين

يدركون أن خبرة الكاتب تتطلب اتخاذ فعل ما إزاء التقدير المذكور. وتنتهيان أخيرًا إلى مناقشة القضايا المادية، فتقولان إن السيرة الذاتية المعاصرة التى تتوسل بوسائط متعددة تثير أسئلة حول الروابط بين الجسد، وهو وسيلة التمثيل، وبين ذات صاحب السيرة. وينتهى هذا المقال، مثل كثير غيره فى هذه المجموعة، بتوكيد تقدمه الباحثتان برنة حرج معينة إذ تقولان إن الإشكاليات الأربع تستفيد من النظرية السردية المعاصرة مثلما تقدم بعض التحديات لها.

ويلتقط جيرالد پرنس أحد الخيوط التى ألقتها سميث وواطسون فى مناقشتهما للكتابة عن حياة الناس فى أدب ما بعد الاستعمار، ويدرجها فى نسيج مقال أكبر بعنوان "عن فن السرد فى أدب ما بعد الاستعمار". ويقول پرنس إن صورته لهذا النوع الهجين "تتضمن وتعتمد على نتائج فن السرد (فيما بعد) الكلاسيكية لكنها سوف تعدّلها وقد تثريها أيضًا بإعداد عدسة 'بعد استعمارية' للنظر إلى القصص". ويفصل پرنس القول فى هذا التصور بالتنقل – بسرعة ووضوح فائقين – ما بين مجموعة مرموقة من الفئات السردية، وتبيان كيف يمكن أن تختلف رؤيتها من هذا المنظور الجديد. وإذا اكتفينا بأمثلة قليلة، وليكن من الصوت، فللمرء أن يركز على "السلطة اللغوية أو التمثيل الجماعى"، وإذا أخذنا مثالاً من الرواة، فللمرء أن ينظر إلى المكان فى أدب ما بعد الاستعمار، أو الموقف التعبيرى. ومن أهم الأمور، من منظور هذا الكتاب، أن يعامل المكان المعاملة التى عاملته بها سوزان فريدمان فى مقالها، أى الاهتمام بعبور الحدود وغيرية الأمكنة. ويختتم پرنس مقاله برسم صورة عامة لفن السرد فى أدب ما بعد الاستعمار فى إطار رؤية أعم وأشمل لثلاثة مشروعات مهمة للنظرية السردية المعاصرة والمستقبلية، وهى (١) مواصلة إعادة فحص الفئات القائمة ومراجعتها من خلال النظر فى أمثلة سردية جديدة، على نحو ما نجده فى هذا الكتاب؛ و(٢) دراسة الدور الذى يلعبه كل عنصر من عناصر السرد المختلفة فى إطار محاولة إرساء قاعدة تجريبية لعلم السرد؛ و(٣) إحياء الجهود المبذولة لوضع نموذج للقدرة أو الكفاءة السردية. وفى هذا الجزء من مقاله يسترجع پرنس الشواغل التى أدت إلى كتابة المقالات الواردة فى البابين الأول والثانى، إلى جانب التطلع إلى المسائل التى نثيرها فى الخاتمة.

وتستمر هذه النظرة إلى المستقبل فى مقال ميلبا كادى-كين بعنوان "الساحات الصوتية الحداثية والأذن الذكية: مدخل إلى السرد من طريق الإدراك السمعى". ويمكن اعتبار هذا المقال مثالاً آخر للنموذج الذى يقدمه پـرنس عن أول مشروعاته للمسقبل، ما دام يسعى إلى إعداد مفردات ومنهجية للتعامل مع ما يمثل الأصوات فى القصة. ونشعر فى المقال أيضًا بأصداء عمل 'شو'، و'كيس'، عندما يقدم المقال مقولة تاريخية إذ يزعم أن "الحداثة قد أتت بخبرات جديدة 'لجهاز السمع البشرى'، فأيقظت بهذا معرفة إدراكية حسية جديدة، وفهمًا جديدًا للإدراك الحسى"، وخصوصًا الإدراك السمعى. وتجمع كادى-كين هاتين المسألتين الرئيسيتين فى مقالها، من خلال تحليلها تمثيل ڤـيرچـينيا وولف لإدراك الأصوات فى قصصها. وتستعين ببعض المصطلحات الخاصة بالسمع مثل "الفحص بالسمع"، وتشتق منها فعلاً يصف من يفحص بالسمع، واسم فاعل له (على غرار التركيز البصرى، والفعل يركز البصر، واسم الفاعل مركز النظر، وهى المصطلحات المستخدمة فى علم السرد) كما تبتكر تراكيب جديدة مثل 'المَعْلم الصوتى' و'الساحة الصوتية' (على غرار مَعْلم على الطريق، والساحة البصرية) حتى تبين أهمية استخدام ڤـرچـينيا وولف للساحات الصوتية، ونطاق هذه الساحات ومدى التجديد فيها، من قصتها "حدائق كيو" إلى روايتها السنون. وتحليلات كارى-كين المرنة تثبت أن "القراءة التى تنشد تذوق جرس الألفاظ لا معانيها... تجعلنا نكتشف أشكالاً جديدة للدلالات السردية".

وأما مقال شلوميث ريمون-كينان وعنوانه "'بصوتين' أو: من صاحب هذه الحياة/ الموت/ القصة على أية حال؟" فيعتبر تأملات فى الشرعة الأخلاقية التى تقوم عليها القصة المزدوجة للسيدة إيلانا هامرمان وزوجها يورجن نيراد، فى رواية **فى برج السرطان: رحلة بلا عودة**. والنصف الأول من الرواية يتضمن وصف نيراد لمرضه الفتاك، وهو سرطان الدم الحاد، والنصف الثانى يتضمن وصف ذلك المرض نفسه من وجهة نظر هامرمان بعد وفاة نيراد. وتبنى ريمون-كينان مقالها فى صورة "سلسلة من الدوائر المشتركة فى المركز: وهى العلاقات بين الزوج المحتضر وزوجته، والسرد المزدوج، واستيلاء 'الجهاز' الطبى على الزوج وزوجته، وردود الفعل المنشورة على

القصة من جانب الأطباء وغيرهم من القراء، واستيلائى عليها شخصيًّا كما يبرهن عليه هذا المقال". والنتيجة أن لدينا تحليلاً مثل تحليل فيلان، يربط ما بين قضايا الشكل والأخلاق وإن كان تركيز الباحثة على قصة هذا المرض الحقيقية وردود الفعل المنشورة تجاهها – إلى جانب تأملاتها الخاصة فى استثمارها الشخصى للقضايا التى أثارها المرض – يؤدى إلى إثارة مجموعة مختلفة إلى حد ما من المسائل الأخلاقية. هل تعتبر القصة التى ترويها الزوجة بالضرورة استيلاءً على ما مر به زوجها؟ وهل تعتبر إدانة منصفة للنظام الطبى؟ وهل يعتبر مقال ريمون-كينان وتحليلها للرواية بمثابة استيلاء آخر؟ وتواجه الباحثة هذه الأسئلة بذكاء وصرامة، رافضة تقديم إجابة قاطعة على السؤال الذى تطرحه فى عنوانها، وبهذا تقدم نموذجًا مقنعًا على الدوامات الفكرية التى يمكن أن تنشأ من الاشتباك الأخلاقى الجاد مع فنون السرد.

كما سبق أن قلنا تتميز النظرية السردية بالتوسع المستمر، والباب الرابع وعنوانه "ما بعد السرد الأدبى" يضم سبعة مقالات جمعناها للتدليل على قدرة هذه النظرية على أن تسهم فى مجالات تبتعد كثيرًا عن المجال الأدبى التقليدى. تسهم فيه أم تبتلعه؟ إن الشكوك قائمة، حتى بين أصحاب النظريات السردية، حول تأثير هذه الطاقة التوسعية (وقد يصفها المرء بالإمـبـريالية) على نحو ما يتضح من الأسئلة المطروحة فى العديد من هذه المقالات.

وينتقل الباب بصفة عامة من المجالات اللغوية إلى المجالات غير اللغوية. إذ نبدأ بمقالين يناقشان سلطة آليات السرد غير المعترف بها فى الثقافة المعاصرة. ففى مقال عنوانه "السرد فى القانون وعن القانون" نجد، أولاً، أن پـيتر بروكس يتأمل "دور القص" فى مجال القضاء. فالقصص ذوات أهمية مطلقة فى المهن القضائية، ولكن بروكس يقول إن القانون نادرًا ما يعترف بهذا الدور صراحة، ولكن يعترف بأهمية القصص ضمنًا فقط، وبصورة سلبية، من خلال جهوده "لمراقبة السرد"، وهى مراقبة "تحدد شروط الحكى" بحيث تصل "القصص إلى المكلفين بالحكم عليها فى الصور المُسَيْطَر عليها والخاضعة للقواعد الموضوعة". ومعنى هذا، بعبارة أخرى، أن محتوى

القصص خاضع للقمع، ويظل "قيد الشطب" [أى موجود ولكنه مشطوب بخط أحمر مثلاً] ويختتم بروكس مقاله بالدعوة إلى "السرد القضائى"، خصوصًا ذلك الذى يتناول تلقى السامعين من قضاة ومحلفين للقصص وتفسيرهم لها.

ويكتب ألان ناديل مقالاً بعنوان: "الطبيعة الثانية: السرد السينمائى، والذات التاريخية، وفيلم **آريه الروسى**" ويدرس فيه تأثير الأعراف غير المعترف بها فى السينما القصصية، قائلاً: على الرغم من أن معظم المشاهدين أصبحوا يقبلون أن موقفهم أثناء مشاهدة الأفلام القصصية موقف "طبيعى"، فالواقع أن أمثال هذه الأفلام "تضفى الصبغة الطبيعية على خبرة مضادة للحدس بخلق وهم يقول إن المُشاهد قد ظفر بمزية التطلع من هذه النافذة إلى الواقع". وهذا "التطبيع" يتطلب من المشاهدين أن يمارسوا نوعًا من التعلم، مثل نسيان ما له عواقب اجتماعية ونفسية مهمة. ويركز ناديل على ما يسميه أعراف "أسلوب هوليود الكلاسيكى"، والذى يمثله هنا استخدام الصورة القريبة [التى تظهر الوجه على الشاشة كلها] وينتهى بتحليل الفيلم الذى أخرجه ألكسندر سوكورف عام ٢٠٠٢ وعنوانه **آريه الروسى** وهو الذى يعرُض كيف "يشكك فى أسلوب السينما القصصية وتاريخها، وهو ما يشارك فيه فعلًا".

والمقالات الثلاثة التالية تتناول الموسيقى، وهو مجال يبدو أنه بعيد عن مشاغل السرد بأكثر مما يبتعد عنها القانون والسينما. وفى مقال عنوانه "تحويل النهاية إلى سرد: الموت والأوبرا " تقول ليندا ومايكل هتشون إننا إذا ردنا وصف جمع الأوبرا بين الموسيقى والقصة، فعلينا أن ندخل تعديلات كبيرة فى النماذج السردية المعتمدة. وهما يثبتان مدى قوة هذا التغيير بالعودة إلى سؤال عن الأوبرات التى تركز على المعاناة والموت: كيف تقدم أمثال هذه الأعمال الفنية أية متعة؟ وهما يتوسعان هنا فى عمل أصحاب النظريات السردية التقليدية (وخصوصًا فرانك كيرمود) قائلين إن مشاركة الجمهور فى التمتع بالأوبرا يشبه فى جانب كبير منه التمتع بقراءة أشعار الرثاء التى سادت فى بواكير العصر الحديث، إذ يستطيع الجمهور أن يشعر فى خياله بمعنى الموت وأن يواجه ضروب القلق المرتبطة بالوفاة.

وفى مقال عنوانه "الموسيقى والسينما القصصية، أو باعتبارها سينما قصصية؛ أو 'ليست هذه نغمة رئيسية' " ينظر رويال س. براون فى نوع آخر من الموسيقى، وهو

النوع المرتبط بقصة مستقلة، أو ما نسميه موسيقى الأفلام. وكانت الدراسات التقليدية لموسيقى الأفلام تعلى من شأن الجوانب السردية لهذه القصة المستقلة، وتختزل الموسيقى بحيث لا تكاد تزيد عن قائمة بالألحان والنغمات الأساسية التى تضاعف الجانب السردى الذى نشاهده على الشاشة. ولكن براون ينظر فى "الخصائص شبه السردية" التى نجدها فى الموسيقى نفسها فى صورة الشفرات التى تعتمد الموسيقى الغربية عليها. وهو يركز على الطرائق التى تتفاعل بها موسيقى الأفلام مع أفكارنا عن الزمن فى الموسيقى التى تحمل عنوان فيلم المخرج هوجو فريد هوفر، وهو أفضل **سنوات عمرنا** وفيلم برتراند هيرمان وهو **شمال الشمال الغربى**. ويبين تحليله كيف أن موسيقى الأفلام تستطيع "من خلال كسر القواعد الموسيقية الصرفة" المألوفة فى قاعة الحفلات الموسيقية "أن ترتفع فى حالات كثيرة على" المضاعفة 'الحرْفية' لأحداث الشاشة، وكيف تمثل تعليقاً يصل فى أفضل حالاته إلى أن يصبح بمثابة "ميتانص [أى سياق نصى] وتصبح قصته المادة السردية نفسها".

وفى المقالة الأخيرة عن الموسيقى وعنوانها "الموسيقى الآلية الكلاسيكية والسرد" يتناول فريد إيـڤـريت ماوس قضية الموسيقى التى تبدو، سطحيًّا، أبعد من غيرها عن الشواغل السردية: ألا وهى الموسيقى الآلية غير التصويرية. ويقدم ماوس صورة عامة للحجج التى قدمت فى المناظرات التى دارت منذ أن بدأ المتخصصون فى الموسيقى يأخذون النظرية السردية مأخذ الجد، فى السبعينيات من القرن العشرين، وخصوصًا عمل ماريون أ. جوك، وسوزان ماكلارى، وأنطونى نيوكم. وبعد ذلك يقدم مداخلته الخاصة قائلاً إن العلاقة بين الموسيقى والسرد علاقة تشابه فضفاض وإننا ينبغى أن نفكر بمزيد من الحرص فى "شعرية" **النصوص** الخاصة بالموسيقى (بدلاً من اعتبارها صورًا حرفية وحسب تمثل الموسيقى التى تناقشها). ومن هذه القاعدة يطلق أهم حجة لديه، ألا وهى إن علينا أن نكف عن تصور أن الأعمال الموسيقية أشياء ثابتة متسقة، بل أن ننظر فى "تنوع التتابع الدرامى الذى يخلقه مختلف العازفين، حتى ولو كانوا يعزفون القطعة الموسيقية نفسها". ويثبت ماوس صحة هذه القضية بتحليل دقيق لأشكال مختلفة من أداء قطعة معينة من السيمفونية الخامسة لبيتهوڤـن.

معظم المقالات فى هذه المجموعة تقيم حججها على تفاصيل نص معين. وأما فى مقال "إننى ســپـارتاكوس" فإن كاثرين جونتر كودات تفعل شيئًا شديد الاختلاف، إذ تدرس شخصية محددة، وهو ســپــارتاكوس، الذى يظهر فى قصص كثيرة منوعة، وهو ما يطرح السؤال الذى يقول لماذا نواصل انبهارنا بشخصية ترتبط ارتباطًا حاسمًا بالهزيمة (وهى تختار ألفاظها بدقة)؟ وللإجابة على السؤال، تختار كودات أن تعالج تكرر صور ســپــارتاكوس باعتباره نموذجًا لما تسميه كودات، وفقًا للمصطلح الذى وضعه ج. م. بيرنشتاين، "التنويع على الصور الذهنية الحاضرة". وهكذا تقول كودات إن ســپــارتاكوس يبدو للوهلة الأولى "شخصًا يتمتع بقوة الفرد على أن يجمع شتات قصة مفككة (أى الشذرات الناقصة والمتناقضة فى الحكايات التاريخية القديمة عن ثورة مجموعة من العبيد لا يضمهم إلا خيط واحد هو ســپــارتاكوس)"؛ ولكن بحوثها فى الصور المنوعة لشخصية "ســپــارتاكوس" فى وسائط التعبير المختلفة (خصوصًا رواية هاوارد فاست عنه، والفيلم الذى أخرجه ستانلى كوبريك، وموسيقى الباليه التى ألفها أرام خاتشادوريان) تكشف عن توتر كامن بين السرد (باعتباره الأساس) وبين ســپــارتاكوس باعتباره شخصًا لا يستطيع السرد فى الواقع أن يحتويه. وفى النهاية يبرز ســپــارتاكوس فى صورة غريبة بحيث تصبح قصته بالضرورة "قصتنا نحن".

وربما يكون أشد المقالات فى هذا القسم خروجًا عن المألوف، المقال الذى كتبته بيجى فيلان بعنوان "قطعٌ من تاريخ فن الأداء: پـولوك وناموث فى المرآة، وسط الظلال". وتركز فيلان على تاريخ فن الأداء، وتستكشف بحذر حاجتنا إلى السرد وكذلك (مثل كودات) أوجه قصوره. والنموذج الأولى الذى تأخذه هو لوحات چـاكسون پـولوك القائمة على فعل الرسم، وهى تجد هنا أنها تواجه مفارقة صارخة. فمن زاوية معينة لابد من السرد لأى باحث يريد أن يكتب تاريخًا لفن الأداء. ومن ناحية أخرى، كما تبين فى عرضها للطريقة التى تعامل بها النقاد مع عمل پـولوك (وخصوصًا النقاد الذين يعالجونه متوسلين بالصور الفوتوغرافية التى التقطها ناموث للوحات پـولوك) نجد أن السرد نفسه يؤدى إلى معارضة روح فن الأداء نفسها، وهى التى تهدف إلى "زعزعة التمييز بين الذات والموضوع، وبين الفعل والحديث عنه".

وينتهى المقال بإحدى تجاربها فى "الكتابة الأدائية"، إذ تتأمل لوحات پولوك القائمة على فعل الرسم [وهو نوع تجريدى يكشف عن عمل الرسام بإلقاء بقع لونية ولمسات متعمدة بالفرشاة] من خلال نثر تقول إنه "يظهر الحساسية للفعل، وإن قدرته الدلالية تكمن فى تجديد الزمن المضارع".

وتضم الخاتمة مقالين ينظران، مثل خاتمة مقال چيرالد پرنس، فى التطورات الأخيرة فى السرد، ويشيران، صراحةً أو ضمنًا، إلى مستقبل السرد والنظرية السردية. أما مقال مارى–لور ريان وعنوانه "السرد والاتجاه الرقمى: كيف نتعلم التفكير من خلال هذا الوسيط"، فيستكشف تطور السرد الرقمى على امتداد السنوات الخمس والعشرين الماضية، مركزًا على العلاقة بين إمكانيات البرامج الحاسوبية، وتحقيق هذه الإمكانيات فى قصص حقيقية. وتقدم ريان استقصاءً لوذعيًّا لما تسميه "مُتاحات" [أى ما تتيحه] ثلاثة أنواع من السرد الرقمى: الأول هو القصص الخيالى التفاعلى القائم على برامج معلومات الحاسوب؛ والثانى سرد النص الحاسوبى القائم على ما يسمى برامج الحيز القصصى؛ وثالثها هو السرد مختلط الوسائط المبنى على برامج 'فلاش' الحاسوبية. وبعد ذلك تبنى حجتها النظرية الكبرى على أساس هذا الاستقصاء، بشأن "التفكير من خلال هذا الوسيط"، وهو التعبير الذى تستخدمه للإشارة إلى الانتفاع بمزايا البرامج الحاسوبية. ولكن التفكير مع هذا الوسيط، حسبما تقول، "لا يعنى الاستغلال المتقد حماسًا لجميع الوسائل التى يتيحها نظام التأليف، ولكنه فن التوفيق بين 'المُتاحات' فى النظام وبين مطالب المعنى [فى السرد]." ومن هذا المنظور لا ينبغى للمرء أن يحكم على السرد الرقمى بمعايير القصص المطبوعة لأن التكنولوجيات التى يقوم عليها كل نوع من السرد تتيح وسائل عملية بالغة الاختلاف. وبعبارة أخرى لا ينبغى الحكم على السرد القصصى بالنقص لأنه ليس فى جودة شيكسبير أو پروست، بل أن نهتدى فى حكمنا عليه بمدى انتفاعه بالوسائل المتاحة له، أى بقدرته على تقديم "أرشيفات سردية يتيسر استكشافها؛ والتفاعل الدينامى بين الألفاظ والصور، والمشاركة الفعالة فى العوالم الخيالية"، حسبما نجد فى ألعاب الكمپيوتر التى يشترك فيها عدة لاعبين.

وعنوان المقال الأخير الذى كتبه هـ. پـوتر "مستقبل كل مستقبل للسرد"، وهو تأمل لقوة الشكل السردى وما يترتب عليه لمستقبل السرد، بناءً على تحليل الباحث لصور السرد الترفيهية "بمساعدة التكنولوجيا". وعلى الرغم من أنه يبدأ بالإشارة إلى أن أمثال هذه القصص قد وسعت من مجال السرد وزادت من التركيز على التفاعل (مثل برامج MOO و MUD والأنواع التى يحللها رايان) فإن أبوت يرى فى النهاية من وجوه الشبه ما يزيد على وجوه الاختلاف بين الأبنية الرئيسية لهذه الحكايات ونظائرها فى القصص المطبوعة، متجاوزًا بذلك أحكام رايان. ولكن أبوت يتعمق فى البحث بأن يتساءل إن كانت التغييرات فى التأكيد فى عصرنا الرقمى تشير إلى تحول مقبل فى سلوكنا وموقفنا المعرفى، بحيث نبتعد عن القصص الرئيسية ذات المعانى المترابطة ونقترب من الحكايات المحلية المفككة ذات النهايات المفتوحة. وعندما ينتقل أبوت إلى قراءة المشهد السياسى المعاصر، بما فى ذلك النظر فى القصص الرئيسية المتضاربة عن الإرهابيين الذين ارتكبوا هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وعن چـورج و. بوش وأتباعه، يكرر أبوت قوله إن الأبنية السردية القديمة لا تزال قائمة. ولكن هذه الإجابة توحى بالسؤال التالى: ما العلاقة بين التطورات الجارية فى أنواع الترفيه السردى الإلكترونية وبين الأبنية القديمة؟ ويرى أبوت فى هذه التطورات مقاومة لما يسميه "المُسَلَّمات السردية"، وما يقابلها من زيادة الاهتمام بما يسميه "سوابق القابلية للسرد"، أى الخبرة التى لم تتشكل بعد فى صورة سردية. وبصفة أعم وأشمل يقول أبوت إن التذبذب بين ما يسبق السرد والسرد نفسه يتفق مع تذبذب شبيه به بين عيش حياتنا وبين الصوغ السردى لهذا العيش، وهو تذبذب يراه ضروريًا لصحتنا النفسية. وهكذا يقول "إن التطورات فى الترفيه التكنولوجى، التى كثيرًا ما تعتبر رائعة، سوف يستمر حدوثها إلى حد بعيد داخل قيود معينة، سردية كانت أو غير سردية، بحيث تمنحنا الوهم بأن الزمن نفسه له شكل معين، وأننا مؤهلون بصورة ما لقراءته".

عندما نسترجع إبحار هذه المقدمة – وإبحار المشاركين فى هذا الكتاب – ما بين الوضوح الناصع للمعرفة القائمة فيما يبدو على أساس متين، وما بين دوامات التجديد النظرى والتفسيرى فى المياه من حولنا، نرى عدة نتائج أعم وأشمل، وهى (١) إن

النظرية السردية المعاصرة مشروع ناجح، وذلك لأنها على وجه الدقة لا تزال شديدة الوعى بتاريخها وتقاليدها، حتى وهى تمارس التزامها بالتجديد. فإذا كان أحد الأخطاء الملاحية يتمثل فى الاقتراب أكثر مما ينبغى من صخرة سكيلا أو دوامة خاريبديس، فإن الإبحار الذى يتناسى وجودهما خطأ خطير يعدل ذلك الخطأ. و(٢) لا توجد طريقة فُضْلى للإبحار بين التقاليد والتجديد، والمجال مزدهر لأن الباحثين فيه قد شقوا طرائق متعددة حتى وهم يبتكرون طرائق جديدة. و(٣) إن العمل الجارى للمشاركين فى هذا الكتاب سوف يقوم بدور كبير فى زيادة ازدهار المجال.

الاستهلال

الفصل الأول

الصور التاريخية للنظرية السردية (I):
شجرة أنساب التطورات المبكرة

ديـڤـيد هيرمان

[لا تصبح أية واقعة] حقيقة تاريخية إلا بعد موتها، إن صح هذا التعبير، من خلال أحداث قد تفصلها عنها آلاف السنين.

(بنيامين ١٩٦٩: ٢٦٥)

مقدمة

عندما سَكَّ تزڤيتان تودورڤ المصطلح الفرنسى *narratologie* (أى "علم السرد") فى كتابه الصادر فى عام ١٩٦٩ بعنوان **مدخل نحوى إلى حكايات "ديكاميرون"**، كان يصوغه على غرار بيولوچى [علم الأحياء] وسوسيولوچى [علم الاجتماع] وغيرهما ليعنى "علم السرد"، واصفًا عمله بأنه جهدٌ يافعٌ فى مجال لم تكتمل ولادته بعد. كان الباحث يشارك فى ثورة بنيوية أوسع نطاقًا، وكانت تسعى إلى استخدام علم اللغة الذى وضعه سوسير باعتباره "علمًا رائدًا" لدراسة الظواهر الثقافية بشتى أنواعها (دوس ١٩٩٧: ٥٩-٦٦). وكان تودورڤ يبنى دراسته على السوابق التى وضعها بعض المُنَظِّرين مثل رولان بارت ([١٩٩٧] ١٩٧٢) فى بداية حياته العملية، إذ قال إن مختلف أشكال التعبير الثقافى (الإعلانات، والصور الفوتوغرافية، والتحف المعروضة فى المتاحف، ومباريات المصارعة إلخ) تتميز بممارسات ذات دلالة وتحكمها قواعد معينة، أو قل تتميز "بلغات" مستقلة وخاصة بها (كالر ١٩٧٥). وكان تأسيس علم السرد باعتباره مجالاً فرعيًا من مجالات البحث البنيوى قد دفع بعض الباحثين مثل بارت، وكلود بريمون، وجيرار چينيت، وأ.چ. جريماس، وتودورڤ، إلى

اتباع تمييز سوسير بين اللغة (*la langue*) (= أى اللغة باعتبارها نظامًا) وبين الكلام (*la parole*) (= أى الملافظ الفردية التى تُنْتَجُ وتُفَسَّرُ على ذلك الأساس)؛ وكان أن فسروا قصصًا معينة باعتبارها رسائل سردية فردية يساندها نظام سيميائى مشترك. ومثلما كان علم اللغة عند سوسير يضع **اللغة** فى مرتبة أعلى من مرتبة الكلام، مركّزًا على المقومات البنيوية والمبادئ التجميعية للإطار السيميائى للغة، كان علماء السرد يُعلون من شأن السرد بصفة عامة، ويضعونه فوق النماذج السردية المفردة. كانوا يهتمون بصفة رئيسية بالمبادئ السيميائية المتجاوزة للنصوص الفردية، وهى التى كانت من وراء الجمع بين الوحدات البنائية الأساسية (الشخصيات، والحالات والأحداث إلخ) وتشكيلها وتحويلها حتى تنتج نصوصًا سردية معينة.

وسأعيد النظر فى مناهج علم السرد البنيوى وأهدافه وتركته فى القسم الذى جعلت عنوانه "المجاز المرسل البنيوى" أدناه، (انظر پـرنس ١٩٩٥). ولكنه يجدر بى أن أؤكد فى البداية أنه على الرغم مما يزعمه علماء السرد أنفسهم من الجدة، وعلى الرغم من التأثير العميق الذى أحدثه عملهم فى دراسة السرد منذ الستينيات، فإن النظريات البنيوية لم تكن فى الواقع ثورية بالصورة التى قد توحى بها اللغة المتهورة التى نقرؤها فى بعض تصريحاتهم الخاصة ببرامج عملهم (انظر مثلا بارت [١٩٦٦] ١٩٧٧). فالواقع أن علم السرد البنيوى الفرنسى نشأ من التفاعل المُرَكَّبِ بين التقاليد الفكرية، والحركات النقدية الفلسفية، والنماذج التحليلية الموزعة ما بين عقود زمنية، وقارات، وأمم، ومدارس فكرية، وباحثين أفراد. وإذن فإن لدينا مُرَكَّبًا من مبادراتٍ بحثية يرتبط بعضها بالبعض، وتتسم بسمات المناطق التى نشأت وتطورت فيها فى الوقت نفسه (بلوك ١٩٨٨) عبر تياراتِ حَمْلٍ متضاربة، وهو ما يجعل من العسير تحديد الإحداثيات الهندسية لمنشأ أى تجديد معين فى هذا المجال. ومن ثم، كما سوف أقيم عليه الحجة فى هذا الفصل، لابد لهذه القصة المعقدة من عرض يبين نشأة – أو انتشار – مناهج دراسة القصص.

والقسم التالى يطبق مدخل دراسات الحالة، فيفحص الفصل الخاص بالقص

الخيالى فى كتاب **نظرية الأدب** الذى وضعه رينيه ويليك وأوستن وورين عام ١٩٤٩. وأنا أركز على هذا النص ذى النفوذ الكبير، الذى نشر فى منتصف القرن العشرين فى أمريكا الشمالية، ولكنه يحمل آثار بحوث علمية سابقة – ألمانية وتشيكية وروسية – حتى أؤكد أن بحوث اليوم فى السرد قد شكلتها حالات الانقطاع والنزوح المرتبطة بالحرب العالمية الثانية، إلى جانب بعض الأحداث المربكة الأخرى. ولما كان ويليك وورين قد تعرضا لهذه الأحداث، فإن الفصل الذى كتباه فى نظرية الأدب يمثل باب دخول شبكة من الاتجاهات التاريخية التى اجتمعت لتجعل النظرية السردية ما كانت عليه وما هى عليه اليوم. والأقسام التالية من هذا الفصل تبتعد حتى تكشف السياقات الأعرض التى ظهرت فيها مداخل النظرية السردية وتفاعلت، ثم عادت للظهور بشكل جديد[١]. وعلى نحو ما تبنيه دراستى، فإن المبادرات الأنجلوأمريكية المبكرة فى هذا المجال، على الرغم من إسهاماتها المهمة فى البحوث الحديثة فى السرد (انظر القسم الذى يحمل عنوان "التشكيل II" أدناه) لابد أن توضع أيضًا فى إطار مركب من ضروب الخطاب والتقاليد التى تضرب بجذورها فى أوروبا، وظهرت تجلياتها فيما بعد فى علم السرد البنيوى الذى نشأ فى فرنسا ابتداءً من عام ١٩٦٠. والجزء الأخير من هذا الفصل يعود إلى مقولات ويليك ووورين، فيعيد تقييم مناقشتهما فى ضوء التطورات التاريخية الكبرى التى أحاول أن أقدم لها هنا صورة شاملة.

كلمة تمهيدية حول عنوانى: أستخدم مصطلح **الأنساب** بالمعنى الذى ارتاده فريدريش نيتشه ([١٨٨٧] ١٩٦٨) وبث الحياة من جديد فيه ميشيل فوكوه ([١٩٧١] ١٩٨٤) ويعنى عندى طريقة للبحث تسعى للكشف عن الروابط المنسية، وإعادة رصد فروع انحدار النسب المطموسة أو غير المعترف بها؛ والكشف عن العلاقات ما بين المؤسسات، أو نظم العقائد، أو ضروب الخطاب، أو طرائق التحليل التى قد يُظن أنها متميزة عن بعضها البعض ولا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق. وهكذا يسعى النظر فى الأنساب إلى نزع الصفة الطبيعية عن "الأبنية العارضة [اجتماعية كانت أو مؤسسية أو خطابية أو ما سوى ذلك] التى نخطئ فنتصور أنها ثابتة صلبة وممتدة دون تغيير فى

المستقبل والماضى أيضًا" (نيهاماس ١٩٨٦ ص ١١٠). ومن ثم فإننى عندما أشير إلى هذا الفصل بمصطلح رصد الأنساب فإننى أريد إيضاح ما يلى: إننى أريد أن أضع النظريات الحديثة عن السرد فى شجرة نسب مركبة، أى فى شبكة من الانتماءات التاريخية والفكرية، ومن ثم أن أؤكد كيف أن هذه النظريات لا تمثل تقاليد بحثية فريدة متصلة بقدر ما تمثل عنقودًا من التطورات التى يجمع بينها التشابه بين أفراد الأسرة الواحدة. ومثل هذا التشابه يسهل إدراكه وإن كان من الصعب تعريفه أو تحديده (ڤتجنشتاين [١٩٥٣] ١٩٥٨؛ انظر القسم الختامى أدناه).

نظرية الأدب والنظرية السردية: دراسة حالة

لما كان كتاب **نظرية الأدب** الذى وضعه ويليك ووورين أيام ذروة ازدهار 'النقد الجديد'، قد ساعد على تشكيل النظرية الأدبية الشكلية الأنجلو أمريكية بصفة عامة، وكذلك البحث فى القص الخيالى السردى بصفة خاصة. والفصل الخاص بالقصص الخيالية يتجلى فيه هدف المؤلفيْن الشامل وهو وضع مدخل "داخلى"، لا "خارجى" للدرس الأدبى. فلقد تجنبا المناهج "الوضعية" التى تنزل الأدب منزلة ثانوية بالقياس إلى الموضوعات التى تدرس فى المباحث العلمية الأخرى (مثل التاريخ، أو الفئات الاجتماعية، أو الحجج الفلسفية) وداعيْن إلى نظرية للأدب تستند إلى طبيعة الأعمال الأدبية بصفة خاصة. وهكذا، وإزاء تحديدهما لطبيعة القص الخيالى السردى باعتباره موضوعًا خاصًا للدرس، فإن هذ الفصل يعرض الكثير من نقاط التركيز البحثية التى صمدت ولا تزال من الشواغل الرئيسية لمنظرى السرد اللاحقين:

- الفكرة التى تقول إن القص الخيالى السردى، بما فى ذلك الروايات والقصص القصيرة، يمثل نمطًا فرعيًا من الخطاب الذى يقوم على التنظيم السردى، لا شكل القصة المعتمد (ويليك ووورين ص ٢٢٥).

- منطق القصص يجمع بين العِلِّيَّة والتسلسل الزمنى، أى إن السرد يجمع بين منطق التتابع ومنطق العواقب (ص ٢٢٢).

- لابد من التمييز بين المواقف والأحداث الأساسية التى تشكل المادة القصصية أو الحكاية فى السرد، وبين تشكيل هذه العناصر الأساسية فى الحبكة أو ما يسمى (*sjuzet*) [العقدة] (ص ٢٢٤ – ٢٢٦)، أى التمييز بين "القصة" و"الخطاب" (تشاتمان ١٩٧٨) وهو التمييز الذى درسه دراسة مثمرة بعض البنيويين الناطقين بالفرنسية مثل تودورف (١٩٦٦) وچـينيت ([١٩٧٢] ١٩٨٠).

- وجود آليات لرسم الشخصيات، من بينها أسس اجتماعية وأنثروپـولوجية لأنماط الشخصيات فى القصص الخيالية (ص ٢٢٦ – ٢٢٨).

- وجهة النظر فى [السرد] (ص ٢٣٠ – ٢٣٣).

- تأطير الحكايات، وطرائق طيِّ السرد الناجمة عن وجـــود قصص داخل قصص (ص ٢٣٠) (انظر چـينيت [١٩٧٢] ١٩٨٠).

- إمكان تطابق المؤلف والراوى فى الخطاب الخيالى (ص ٢٣٠) (انظر بوث ١٩٦١)؛

- وجود استراتيجيات لتمثيل الوعى، إلى جانب الكلام، عند الشخصيات (ص ٢٣٣ – ٢٣٤)؛

- الفكرة التى تقول إن "صدق" القصص الخيالى السردى ينشأ من طريقة انضمام مكوناته بعضها إلى البعض لتشكل كونًا (*kosmos*) مكتفيًا بذاته، فى حين أن صدق الوصف التاريخى يعتمد على درجة اتفاقه، بمعنى من المعانى، مع الواقع فى العالم (ص ٢١٩ – ٢٢٢).

ولكن هل يصح القول بأن معالجة المؤلفيْن لهذه القضايا تعنى فى الواقع أنهما كانا يسبقان أو يبشران بالمداخل اللاحقة للنظرية السردية، مثل المداخل التى أدت إلى مولد علم السرد فى فرنسا؟ ليست القصة كما قلت بهذه البساطة.

كان رينيه ويليك، كما نعرف، متخصصًا فى اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، وكان

منتسبًا فى حلقة براغ اللغوية، ومن ثم استطاع أن يساعد على بث الأفكار المستقاة من البحوث الأوروبية والسلاڤية السابقة (بما فى ذلك علم اللغة السوسيرى) ويرجع إلى خلفيته هذه، ولو إلى حد ما، أن كتاب **نظرية الأدب** كان يشكل نقطة تلاق مهمة داخل شبكة من ضروب الخطاب والتيارات التاريخية المتقاطعة[٢]. ولقد تفاعل تفاعلاً مفيدًا مع المبادئ الهادية للنقاد الجدد الأنجلوأمريكيين، وهم الذين كان إصرارهم على استقلال الفن اللغوى مذهبًا يتجلى فيه تأكيد الشكليين الروس على "أدبية" الأدب[٣]، وهكذا فإن هذه الأفكار الشكلية نفسها التى ساعدت على تشكيل مدخل ويليك ووارين أثرت كذلك فى تطوير علم السرد البنيوى. وكان ڤكتور شكولوڤسكى، وبوريس توماشفسكى، وفلاديمير پروپ وغيرهم من الشكليين الروس قد تأثروا بالعلماء الألمان الذين درسوا قضايا السرد فى بدايات القرن العشرين (انظر القسم التالى فى مقالى) وهكذا ساعدوا على إنشاء عالم الخطاب الذى استمد منه ويليك ووورين أفكارهما الواردة فى **نظرية الأدب** (١٩٤٩)، بل إنهما استمدا منه أيضًا بعض أوضح موضوعات علم السرد، مثل تفتيت مستوى القصة أو مستوى المضمون إلى مكونات إجبارية ومكونات اختيارية، وإعادة تصوير الشخصيات باعتبارها 'فواعل' (انظر القسم التالى والقسم الخاص "بالمجاز المرسل البنيوى" أدناه حيث المزيد من المناقشة).

وعلى غرار ذلك، نجد أن تاريخ النظرية السردية لا يسير فى خط زمنى واحد، بل لقد اكتسب بناءه من توزيع القضايا البحثية عبر مسارات تطوير متوازنة؛ ودراسة الأنساب تتيح لهذه المسارات الجمع فى كوكبة تاريخية كبرى. وهكذا فمن المستحسن أن يبحث دارس النظرية السردية عن ملامح الشبه بين أفراد الأسرة، وإن لم تكن بالضرورة علاقات قائمة على العلية، بين وصف ويليك وورين للسرد بأنه ظاهرة لا تقتصر على نوع أدبى واحد وبين الوصف المماثل الذى أتى به بارت فى وقت لاحق ([١٩٦٦] ١٩٧٧). وينطبق هذا على التمييز بين القصة والخطاب، واستعمال چينيت للمفهوم نفسه فى كتابه **الخطاب السردى**، وكذلك فى بحث ويليك وورين فى الأسس الأنثروپولوچية لأنماط الشخصية، ونظرية جريماس ذات الطابع الأنثروپولوجى عن الفواعل أو الأدوار السلوكية العامة المشفرة فى الحبكات السردية.

ولكن ما الذى يفسر، على وجه الدقة، وجود الطاقة المشتركة لضروب الخطاب والتقاليد التى نشأ منها الفصل الخاص بالقص الخيالى السردى فى كتاب ويليك ووورين، والتى ساهمت دراستها بدورها فى وجودها؟ أو بعبارة أخرى، ما دمنا نتحدث عن التطورات المبكرة فى النظرية السردية، ما طبيعة (ونطاق) الكوكبة التاريخية التى يمكننا أن نرى فيها الأفكار والمداخل التشيكية والروسية والفرنسية والأنجلوأمريكية؟ هذه هى الأسئلة التى يستكشفها باقى هذا الفصل.

الشعرية السردية فى بواكير القرن العشرين: نماذج "تشكيلية" فى ألمانيا وروسيا

يقدم لوبوميل دوليزيل (١٩٩٠) تاريخًا للشعرية الغربية فى الفترة الممتدة من أرسطو (١٩٧١) إلى باحثى السيمياء فى مدرسة پراغ، ويحدد فيه كوكبة ثقافية تتيح لنا أن ندرك عددًا من الأفكار باعتبارها تطورات مترابطة، قائلاً إنه فى أعقاب الرومانسية، توحدت مداخل منوعة فى الظاهر للشعرية (السردية) بفضل انحدارها جميعًا من صلب تقاليد بحثية ذات طابع "تشكيلى" عام. ويرصد دوليزيل النموذج التشكيلى فى أعمال جيته، ثم يبنى حجته على العمل الذى سبق إليه ڤكتور إيرليتش (١٩٦٥) وپيتر شتاينر (١٩٨٤: ٦٨ – ٩٨؛ وانظر شتاينر وداڤيدوف ١٩٧٧) فى تشخيصه لنشأة الشعرية التشكيلية فى الحقبة الرومانسية باعتبارها من تجليات التحول المعرفى العام(٤). وكانت القضية تتعلق بالاستعاضة عن النموذج الآلى بنموذج عضوى فى فهم بناء العالم (دوليزيل ١٩٩٠: ٥٥). ويقول دوليزيل "يشترك التشريح والتشكيل فى افتراض أن الكائن الحى مجموعةٌ من الأجزاء... [ولكن إذا كان] التشريح يرضى بفصل الأشياء وتحديدها، فإن التشكيل يقول لنا إن الأجزاء المختلفة تشكل كيانًا كليًّا من مرتبة أعلى. فالتشكيل [المورفولوجيا] نظرية تكوين هياكل مركبة من أجزاء مفردة" (ص ٥٦).

وقد شهدت ألمانيا ريادة المنهج التشكيلى فى مجال الشعرية السردية فى السنوات الأولى من القرن العشرين، (دوليزيل ١٩٩٠: ١٢٦-١٤١؛ وانظر أيضًا دوليزيل ١٩٨٩). وازداد بعدها تطويره على أيدى أصحاب النظريات الشكلية الروس، والنقاد

البنيويين فى براغ الذى استندوا إلى عمل الشكليين[٥]. ومن بين الأعمال التأسيسية لمذهب التشكيل السردى المانيفستو المبرمج الصادر عام ١٩١٢، لمؤلفه الفقيه اللغوى الألمانى أوتمار شيسيل فون فلشنبيرج، الذى حلل الأبنية السردية العالية الرتبة وقسمها إلى "حيل فنية بلاغية"، ودراسات بيرارد سويفرت، المتخصص فى الدراسات الألمانية، لما أسماه لبنات البناء المنظمة للقصص الأدبية[٦].

وحسبما يشير إليه دوليزيل، كان الباحثون الألمان مثل شيسيل، وسويفرت، وڤيلهلم ديبليوس، يميزون بين النشر (أى الترتيب المنطقى) وبين التكوين (أى الترتيب الفنى) للعناصر البنائية التى تحتوى عليها القصص. وكانوا يركزون على جانبين من جوانب التكوين النسقى بصفة خاصة، وهما نسقا الفعل والشخوص الفاعلة. وهكذا، كان ديبليوس فى دراسته للرواية الإنجليزية عام ١٩١٠ يسبق الدراسة التشكيلية التى أجراها پـروپ للحكايات الشعبية الروسية، بتعريف فكرة "الدور" باعتباره "شخصية فى وظيفة معينة داخل العمل الكلى" (مقتطف فى دوليزيل ١٩٩٠: ١٣٣-١٣٤). وكان پـروپ، مثل ديبليوس يجعل الشخصية ثانوية بالقياس إلى الحبكة، ولم يكن يركز على شخوص محددين بل على "الوظائف" المتكررة القائمة على الحبكة والتى يقتضيها شتى الأفراد فى كل حالة على حدة (انظر أدناه). وهكذا فإن سويفرت كان سباقًا إلى فكرة الفواعل التى وضعها جرايماس استنادًا إلى عمل پـروپ، ومن ثم قام سويفرت بدراسة نظام الشخصيات باعتباره من مقومات التكوين السردى. وركز شيسيل من جانبه على تكوين الحدث لا على الشخوص فى ذواتهم، محددًا مواقع الهياكل السردية داخل التوزيع النسقى للمشاهد والأحداث، ومحددًا الحلقة (kranz) والإطار (Rahmen) باعتبارهما من مبادئ التكوين الأساسية.

أدى هذا التركيز المبكر على التكوين السردى القائم بصفة عامة على مدخل تشكيلى عريض، إلى تشكيل النظرية السردية الألمانية فيما بعد. وكانت من بين الدراسات المتصلة بالموضوع الدراسة التى وضعها أندريه يوليز بعنوان "الأشكال البسيطة"، وهى التى استوحاها من تشكيل جيته للأشكال الأدبية البسيطة (مثل الحكايات، والأمثال،

والأساطير إلخ) (دوليزيل ١٩٩٠: ٢٠٥ الهامش ٣١)، ودراستان انتفع بهما چيرار چينيه فى تقديمه للنموذج السردى ذى التأثير الكبير فى كتابه **الخطاب السردى** ([١٩٧٢] ١٩٨٠: وكتاب جونتر مولر بعنوان **الزمن السردى والزمن المسرود**، والذى نشر أولاً عام ١٩٤٨ ثم أعيد طبعه فى كتاب مولر **الشعرية التشكيلية** عام ١٩٦٨، وكتاب إيبرهارد لاميرت بعنوان **المكونات البنائية للسرد** عام ١٩٥٥. وقد استثمرت هذه الدراسات الألمانية المتأخرة الإمكانيات الدلالية لفكرة التكوين نفسها؛ فبحثت الطرائق التى قد تتخذ الأحداث بها مقاييس زمنية مميزة لها وأبنية حوادث خاصة بها عند تشكيلها فى القصص، أى كيف يمكن إدراجها فى مُرَكَّبٍ من أحداث أخرى حتى تشكل كيانًا سرديًا كاملًا. وبالتوازى مع هذا الاتجاه البحثى كان الشكليون الروس قد حددوا فكرة 'التكوين' بما يوازى "الحبكة" (= *sjuzet* العقدة)؛ إذ كان شكلوڤسكى ([١٩٢٩] ١٩٩٠(يرى أن الحبكة لا تقتصر على ترتيب الحوادث بل تتضمن "أيضًا جميع 'الحيل' المستخدمة لمقاطعة السرد وتأخيره" (إرليتش ١٩٦٥: ٢٤٢؛ انظر ويليك وورين ١٩٤٩: ٢٢٦).

وفى الوقت نفسه كان العمل الذى يقوم به الألمان حول التكوين السردى مشهورًا فى روسيا بحلول عشرينيات القرن العشرين، (دوليزيل ١٩٩٠: ١٣٤-١٣٦). وهنا أيضًا نجد شيوع النموذج التشكيلى (إيرليتش ١٩٦٥: ١٧١ – ١٧٢، ٢٣٩، ٢٤٩؛ شتاينر ١٩٨٤: ٦٨-٩٨)، الذى أدى إلى وضع دراسات كان من شأنها تعديل بحوثهم اللاحقة فى النظرية السردية، وخصوصًا علم السرد البنيوى الذى نشأ فى فرنسا بعد أربعة عقود أو نحو ذلك. كان الشكليون الروس ملتزمين بوضع نماذج أسلوبية لأوسع نطاق ممكن من أشكال النثر، بما فى ذلك جميع أشكال النوع السردى (إيرليتش ١٩٦٥: ٢٣٠ – ٢٥٠؛ شكلوڤسكى ١٩٩٠ [١٩٢٩]). فدرسوا مثلاً التقنيات السردية مثل تقنية 'الراوى الشعبى' (skaz) والمقصود أن تبرز شخصية راوٍ من أبناء الشعب للقيام بدور الوسيط بين المؤلف والجمهور حتى يخلق انطباعًا بوجود حَكَّاءٍ يتحدث باللهجة المحلية تلقائيًّا (إيرليتش ١٩٦٥: ٢٣٨، پرنس، ١٩٨٧: ٨٧-٨٨). ولما كان الشكليون مهتمين بأمثال هذه المستويات العليا من الأبنية السردية، فقد درسوا القصص النثرية

بجميع أنواعها، من روايات تولستوى التاريخية البانورامية، إلى الروايات البوليسية ذات العقد المحبوكة بدقة، إلى الحكايات الخرافية (الروسية). وقد أدى هذا إلى توسيع بؤرة التركيز الجديد على فصل النظريات السردية عن نظريات الرواية، إذ حولت اهتمام الباحثين من نوع معين فى الكتابة الأدبية إلى جميع ضروب الخطاب أو – إذا شئنا تفسيرًا أوسع نطاقًا – إلى جميع الأنشطة السيميائية التى يمكن اعتبارها ذات تنظيم سردى. وهكذا كان الشكليون يمثلون سابقةً للطموحات "عبر النوعية" [أى البحث فيما يجمع بين الأنواع الأدبية] بل و"عبر الوسائطية" [أى البحث فيما يتجاوز الوسيط التعبيرى الواحد] عند أصحاب النظريات البنيوية الفرنسيين فى وقت لاحق مثل بريمون (١٩٦٤) وبارت ([١٩٦٦] ١٩٧٧) (هيرمان ٢٠٠٤). كما إن محاولة الشكليين خلق علم أسلوب يناسب النصوص المنثورة كان يمثل نقطة انطلاق لبحوث باختين ([١٩٢٩] ١٩٨٤) (المضادة للشكلية) حول صورة قصص دوستويفسكى البوليفونية أو متعددة الأصوات. وبعد نصف قرن ساعدت بحوث باختين فى تشكيل المداخل السياقية لدراسة السرد وهى التى عارضت علم السرد البنيوى، الذى رصد بدوره جذوره فى أعمال الشكليين الروس (انظر القسم الخاص بالمجاز المرسل البنيوى أدناه).

وقد أدى تطبيق الشكليين الروس للمدخل التشكيلى عند المنظرين الألمان على التكوين السردى، وتوسيع إطار بحوثهم حتى تشمل جميع أنماط السرد، إلى القيام بعدد من الدراسات الرائدة التى شقت طرقًا جديدة أمام غيرهم. فعلى سبيل المثال كان تمييز بوريس توماشفسكى ([١٩٢٥] ١٩٦٥) بين الموتيفات "المقيدة" (أى ذات الصلة بالحبكة) والموتيفات "المطلقة" (أى التى لا صلة لها بالحبكة) [والموتيفة فكرة أو صورة] يمثل الأساس الذى بنى عليه بارت تمييزه بين "النواة" وبين "العامل المساعد" فى مقاله بعنوان "مقدمة إلى التحليل البنيوى لفنون السرد" (بارت [١٩٦٦] ١٩٧٧). وقد غير سيمور تشاتمان (١٩٧٨) اللفظ المستخدم فى وصف النواة (nucleus) إلى (*kernel*) [التى تعنى حرفيا حبة اللوز داخل قشرتها] كما غير 'العامل المساعد' (catalyzer) إلى 'التابع' (*satellite*)، وهما مصطلحان يشيران إلى العناصر الجوهرية

والعناصر الهامشية فى مضمون القصة على الترتيب. فإذا حذفت بعض الأحداث 'النووية' فى القصة أو أضفت إليها أحداثًا 'نووية' أخرى كنت تغير هوية القصة، أما إذا حذفت أو أضفت أيا من التوابع فسوف تجعل القصة مروية بطريقة أخرى وحسب. ويتصل بعمل توماشفسكى الخاص بالموتيفات المقيدة فى مقابل الموتيفات الحرة، العمل الذى قام به ڤكتور شكلوڤسكى فى وقت مبكر ([١٩٢٩] ١٩٩٠) عن الحبكة باعتبارها من الحيل البنائية، وهو الذى أقام ما سبق أن أشرت إليه باعتباره من الفرضيات الأساسية لعلم السرد، ألا وهو التمييز بين القصة والخطاب، أى التمييز بين 'ما يروى' و'كيف يروى'، أى بين 'الأمور' التى تحكى لنا وبين طريقة حكايتها لنا (*fibula* vs. *sjuzet*).

وربما يكون أهم ما سبق الشكليون فيه النظرية السردية الحديثة ما قدمه ڤلاديمير پروپ فى كتابه **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ([١٩٢٦] ١٩٦٨) الذى ظهرت ترجمته الإنجليزية الأولى عام ١٩٥٨. ويصرح پروپ بأنه يربط ما بين مدخله وبين المذهب التشكيلى عند جيته (دوليزيل ١٩٩٠: ١٤١) إذ يميز ما بين العناصر المتغيرة والعناصر غير المتغيرة فى الأبنية السردية العالية الرتبة، وخصوصًا بين شخوص الدراما المتغيرة وبين وظائف الحبكة غير المتغيرة التى يؤدونها (مثل أفعال الشر، ومعاقبة الشرير إلخ). واستطاع پروپ استخلاص عدد من الوظائف أو أفعال الشخصيات من حيث دلالتها للحبكة، وبلغ مجموعها ٣١ وظيفة، من مجموع نصوص الحكايات الشعبية الروسية التى استخدمها بمثابة قاعدة بيانات، كما وضع قواعد محددة لتوزيعها فى حكاية من الحكايات. وقد كُتب للعلامة ليڤى – شتراوس ([١٩٥٥] ١٩٨٦) أن يقوم بدراسة تعتبر نموذجًا-أوليًا لدراسة السرد، وهى التى أثرت فى بعض البنيويين الفرنسيين مثل بريمون (١٩٥٣) وبارت ([١٩٦٦] ١٩٧٧) كما كُتب له أن يبنى على مفهوم پروپ للوظائف تحليلاً للبناء العميق لما أطلق علية مصطلح "مايثيم" (mythemes) [وهى كلمة منحوتة من myth أى أسطورة وtheme أى خيط الفكرة أو الصورة – ونكتبها اليوم معربة فى صورة ثيمة] وكان يعنى به "الوحدات التكوينية

الكبرى" التى تحكم بناء أسطورة أوديب. كما كان مدخل پروپ يمثل الأساس الذى استندت إليه النظريات البنيوية التى تعتبر الشخصيات "فواعل" (actants). واستنباطًا مما أطلق عليه پروپ مصطلح "مجالات الفعل" حاول جريماس ([١٩٦٦] ١٩٨٣) أن يخلق نظامًا رمزيًا للأدوار العامة التى يمكن للدارس أن يختزل فيها (العدد الذى لا نهاية له) من الشخوص المحددة فى الأعمال السردية.

ولكن ينبغى لى، قبل أن أُفَصِّل القول فى الطرائق التى اتبعها علماء السرد البنيويون فى الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين فى بناء دراساتهم على من سبقهم من الباحثين، أن أستكشف فرعًا آخر من فروع شجرة أنساب النظرية السردية الحديثة اليوم. والقضية تتعلق بتقاليد الشعرية السردية الأنجلو أمريكية التى أسهم فيها كتاب **نظرية الأدب** لويليك وووررين فى منتصف القرن العشرين، وإن كانت ذات جذور تضرب فى أعماق الماضى لتصل على الأقل إلى تقاليد نظرية الرواية التى بدأت عند هنرى چيمز (انظر ميلر ١٩٧٢) وقَنّنَها بيرسى لابوك ([١٩٢١] ١٩٥٧). كانت هذه التقاليد قد بدأت بتأكيد عضوىِّ الطابع يمكن إرجاعه إلى اهتمام أرسطو بالأسلوب الذى تضم فيه العقد جيدة السبك (*mythoi*) عناصر تسهم فى البناء الكلى الكبير. وكان المذهب العضوى عند چيمز يتفق من ناحيةٍ مع المفهوم الناشئ الذى أتى به النقد الجديد للأعمال الفنية باعتبارها "كيانات كلية عضوية"، ويتفق من ناحيةٍ أخرى مع النظريات الألمانية والتشيكية والروسية فى فكرة التشكل السردى وهى التى تظهر فى الفصل الخاص بالقصص الخيالية فى كتاب ويليك ووررين. بل إن التاريخ ينبئنا بالمزيد، إذ كانت مدرسة شيكاغو للأرسطوطاليين الجدد مثل ر. س. كرين (١٩٥٣) وتلميذه وين بوث (١٩٦١) قد بدأت وضع بحوث نقدية واسعة النفوذ ضد التيارات المماثلة فى النظريات الأنجلو أمريكية للقصص الخيالية، وذلك قبل عقدين من قيام البنيويين الناطقين بالفرنسية بإيضاح حدود النماذج الأوروبية والسلافية ذات التوجه اللغوى. وهكذا فإن المداخل البنيوية الأنجلو أمريكية والفرنسية تطورت فى مسارات متداخلة، من بعد مسارات التطور المتوازية، من دون أن تتزامن معدلات التغيير فيها.

التشكيل ٢: الشكل العضوى والشكلية الأنجلو أمريكية وما بعدهما

كانت مقالة هنرى چيمز الواسعة النفوذ التى نشرها عام ١٨٨٤ بعنوان "فن القصص الخيالية" (ميلر ١٩٧٢: ٢٤-٤٤) تمثل أسسًا مهمة للنظرية الأنجلو أمريكية للرواية. ولنا أن نركز على ثلاثة جوانب مترابطة فى النموذج الذى وضع چيمز خطوطه العريضة فى مناقشتنا الحالية: وصفه للقصص الخيالية باعتبارها كيانات كلية عضوية؛ وتطبيقه لمدخل وصفى لا مدخل "تقعيدى" فى التحليل السردى؛ وموقفه المتشكك إزاء "الوصفات" الدقيقة أو البروتوكولات الخاصة بإنتاج النصوص القصصية. ومن الممكن اعتبار المسار اللاحق للنظرية السردية الأنجلو أمريكية من بداية القرن العشرين إلى منتصفه بمثابة ردود فعل (ترتبط ارتباطًا جدليًا إلى حد ما) بهذه الجوانب فى مدخل چيمز.

وبالتوازى مع الشعرية الأرسطية والنماذج التشكيلية اللاحقة التى ناقشتها فى القسم السابق، كان چيمز يصف القصص الخيالية السردية قائلاً إنها أبنية لغوية عالية الرتبة وإن كل قصة أعظم من مجموع أجزائها. وكان چيمز يرى أيضًا أن عناصر القصة الخيالية تستمد خصائصها الوظيفية من علاقتها بالكيان الكلى (الجشتالط) الذى تشارك فيه. ولكن تشبيه چيمز للأعمال الأدبية بالكائنات الحية كان أشد صراحة من النموذج الذى قدمه الشكليون الروس. فإن چيمز يشكك فى ضروب التضاد المعتمد بين الحادثة والوصف، أو بين الوصف والحوار، قائلاً: "الرواية كائن حى، تتسم بالوحدة والاستمرار، مثل أى كائن حى آخر، وما دامت تحيا فسوف نجد فى اعتقادى أن كل جزء منها يتضمن شيئًا من كل جزء آخر" (ميلر ١٩٧٢: ٣٦). وفى هذا السياق نفسه يطرح چيمز سؤاله الإنكارى الشهير الذى يتكون من قسمين، موحيًا بأن الشخوص والأحداث لا يمكن أن تفهم بمعزل عن الحبكة التى تربط بينها والتى تكتسب منها دلالتها أصلاً: "ما الشخصية إن لم تكن ما يحدد الحادثة؟ ما الحادثة إن لم تكن تجلية للشخصية؟" (ص ٣٧). وعلى غرار ذلك يرفض چيمز التمييز بين الشكل والمضمون

فى القصة الخيالية قائلاً "المعنى المذكور للقصة باعتبارها الفكرة، أى نقطة انطلاق الرواية، هو المعنى الوحيد الذى أرى أنه يمكن الحديث عنه باعتباره مختلفًا عن كيانها الكلى العضوى" (ص ٤٠). واعتقاد چيمز أن مضمون القصة الخيالية يجب أن يسمح له بتحديد شكلها، والعكس بالعكس، هو السبب المحدد الذى يحافظ على معاداة مدخله "للتقعيد" فهو يقول إنه من المستحيل الإملاء المسبق لما يمكن أن يؤدى إلى نجاح القص الخيالى السردى، بل "إن الصحة الجيدة لفن يريد إعادة تقديم الحياة بصورة نابضة تقتضى أن يتمتع بالحرية الكاملة. فهو يحيا على التريض، والمعنى الفعلى للتريض هو الحرية" (ص ٣٣).

وكان پيرسى لابوك ([١٩٢١] ١٩٥٧) يستلهم روايات چيمز ونظريته عن القصص الخيالية. وكان يعمل بالتوازى مع معاصريه من النقاد الجدد الذين كانوا يرون أن الأعمال الفنية اللغوية كيانات كلية عضوية، إلى الحد الذى يؤدى حذف جزء أو تغييره إلى تدمير العمل كله (بروكس [١٩٤٧] ١٩٩٢)، وهكذا اعتنق لابوك مذهب الوحدة العضوية فى القصص الخيالية، وكان يفضل روايات چيمز المحبوكة على الإبداعات المترهلة لبعض الكتاب مثل تولستوى. ومع ذلك فقد جعل لابوك قضية "وجهة النظر" حجر الزاوية فى دراسته، وبالغ فيها إلى درجة لا يبررها مدخل چيمز نفسه (ميلر ١٩٧٢: ص١، بوث ١٩٦١: ٢٤-٢٥). وبذلك استولى لابوك على أفكار چيمز واستعملها فى وضع إطار "تقعيدى" واضح. وكان همه الأول وضع تمييز مثير للضغينة بين التصوير (عرض الحدث فى صورة "درامية") وبين التقرير (أى "الوصف" أو "رسم صورة الحدث") موحيًا بأن الوصف أدنى منزلة من "التمثيل الدرامى"، والرسم أقل مكانه من خلق المشاهد النابضة، قائلاً "بغض النظر عن العوامل الأخرى، فإن زيادة الطابع الدرامى أفضل من تقليله. فهو منهج غير مباشر، ولكنه يضع أمام عينيك الشيء نفسه بدلاً من استدعائه وتأمله ورسمه" (لابوك ١٩٥٧: ١٤٩-١٥٠). ولكن إذا كان لابوك، فى غمار تنظيمه لأفكار چيمز قد حولها من الصبغة الوصفية المؤقتة إلى قواعد، فإنه كذلك فسر تقنيات القصص الخيالية تفسيرًا

يجعلها فنون صنعة لا انبعاثات غامضة للعبقرية الفنية. وبصفة أخص، نجد أن لابوك عندما دعا إلى استخدام تقنيات تضفى الطابع الدرامى على الأحداث من خلال إمرارها بشخص يعكسها أو بمركز خيالى للوعى، ولم يكتف بوصف هذه التقنيات، كان فى الحقيقة يقول بوجود مناهج أو إجراءات محددة فى قلب فن القص الخيالى.

وقد رد وين بوث على لابوك، مع الحفاظ على تركيزه على قضايا تقنيات السرد، وإن كان قد سعى إلى استعادة الشروط ومظاهر التعقيد التى يتميز بها صوغ چيمز الأصلى لنظريته (وكذلك ممارسته الروائية). إذ قلب بوث (١٩٦١) حجة لابوك رأسًا على عقب. فبدلا من إعلاء شأن التصوير على التقرير، منح بوث الأفضلية للتقرير، واصفًا إياه بأنه الحالة السردية العامة وبأن "التصوير" من الآثار المحلية أو الظواهر العارضة. وهكذا، فعلى عكس لابوك، رفض بوث اعتبار "وجهة النظر" القضية الرئيسية فى نظرية القص الخيالى. والواقع أن دراسة بوث الرائعة كشفت عن وجود صعوبات فى الفرضية الأساسية التى قامت عليها المناظرة بين التصوير والتقرير. وقال إن التصوير أثر تؤدى إليه أنواع معينة من التقرير المتسمة بأبنية متعمدة خاصة، بعد تنظيمها تنظيمًا يجعل الوساطة السردية (وإن كانت حتمًا قائمة) خفية أو مستترة إلى حد ما. كما قال بوث أيضًا إن تأكيد التصوير أو امتيازه على التقرير له تكاليفه إلى جانب فوائده، ساردًا قائمة بالآثار البلاغية المهمة التى يستطيع التعليق السردى تحقيقها، مثل إقامة علاقة بين بعض الأمور الخاصة والمعايير التى أثبتها الكاتب فى أماكن أخرى من النص، بحيث يعلى من دلالة الأحداث، أو يتلاعب بالحالة النفسية.

والواقع، بصفة أعم، أن ما قام به بوث من كشف دقيق لتهافت الدعوات إلى النقاء الفنى – أى إثبات أنه من المستحيل فى الواقع أن "ينقى" المرء القصص الخيالية السردية من البلاغة مثلما يفصل المرء القمح عن التبن – يجعل دراسته متفقة مع المداخل الأرسطية الجديدة إلى النظرية الأدبية. ونظرًا لارتباط بوث بمدرسة شيكاغو (انظر كرين ١٩٥٣، وريتشتر – تحت الطبع – وڤينس ١٩٩٣) فلا عجب فى أن يعارض الاتجاه الشكلى لبعض النقاد مثل ألان تيت. انظر بوث ١٩٦١: ٢٨-٢٩) الذين كانوا

يرددون أصداء نقاد آخرين، من النقاد الجدد، فى الإصرار على استقلال العمل الفنى واكتفائه بذاته، وتعريفه باعتباره استعمالاً خاصًا للُّغة (أو توجُّهًا خاصًا إليها). ومن الممكن وضع نموذج بوث، فى الواقع، فى سياق الإطار النقدى الذى أنشأه الأرسطوطاليين الجدد مثل كرين، وإلدر أولسون، وريتشارد ماكيون، الذين استخدموا تقسيم أرسطو للعلل مدخلاً لتحليل النصوص الأدبية، بل كانوا يستخدمون بالفعل آراء أرسطو نفسها فى إعادة تشكيل سياق المذهب العضوى الذى استنبطه النقاد الجدد من كتاب **الشعر** لأرسطو. وفى هذا الإطار، تتكون 'علل' الفن اللغوى من العلة **الفاعلة** (= المؤلف) والعلة **النهائية** (= التأثير فى القراء) والعلة **المادية** (= اللغة) والعلة **الشكلية** (= المحتوى المحاكى) ڤينس ١٩٩٣: ١١٧)[٧]. ومن ثم فإذا أخذنا بهذا المنظور الأرسطى الجديد فسوف نجد أن نظريات النقد الجديد عن الفن الأدبى بصفة عامة والقص الخيالى السردى بصفة خاصة كانت مخطئة حين اختزلت جميع قوى العلل العاملة فى الفن اللغوى والتى تتجلى فيه فى العلة المادية وحدها. ولم يقم الأرسطوطاليين الجدد باختصاص خرافة العمد بمهمة العلل الفاعلة، ولا اختصاص خرافة التأثير بمهمة العلل النهائية، بل إن مدخلهم كان يوحى بأن جميع هذه القضايا تمثل بؤر بحث مشروعة. ودرس بوث أيضًا كيف أن أنواعًا معينة من الأشكال القصصية تجمع جمعًا مماثلاً بين العلل الفاعلة والنهائية والمادية بحيث تؤدى إلى أنواع محددة من التعاملات البلاغية بين المؤلفين وجماهيرهم.

أضف إلى ذلك أن مناقشة بوث لأنماط سردية واسعة النطاق، من حكايات **ديكاميرون** عند بوكاشيو، إلى الملاحم اليونانية القديمة، إلى الروايات والقصص القصيرة بأقلام شتى المؤلفين مثل سيرڤانتيس، وهمنجواى، وسيلين، شجعت أصحاب النظريات اللاحقين فى التقاليد الأنجلو أمريكية على استكشاف ضروب منوعة من السرد، بدلًا من التركيز على الرواية وحدها. وقد بلغ هذا الفصل بين النظرية السردية ونظرية الرواية ذروته – وهو الذى كان قد بدأ بصورة مستقلة قبل ٤٠ عامًا تقريبًا عند الشكليين الروس – فى الأعمال الواسعة النطاق مثل عمل روبرت شولز

وروبرت كيلوج فى دراستهما لطبيعة السرد (١٩٦٦) . ومما له دلالته أن دراسة شولز وكيلوج نشرت فى نفس العام الذى نشر فيه كتاب التواصل ٨ الذى يدشن فى الواقع علم السرد البنيوى الذى يتميز بتركيز مماثل "عبر نوعى" [أى لا يختص بنوع سردى واحد].

المجاز المرسل البنيوى: علم السرد بعد الشكلية الروسية

عندما رفضت مدرسة شيكاغو الأرسطية الجديدة اقتصار تركيز النقاد الجدد على العلة المادية للفن اللغوى، كانت قد أعربت أيضًا، فى الوقت الذى اندلعت فيه "الثورة البنيوية" المزعومة، عن معارضتها للمعادلة بين السرد واللغة، وهى المعادلة التى تكمن فى قلب نظرية السرد البنيوية. ومع ذلك فعندما بدأ بارت، وبريمون، وچينيت، وجريماس، وتودورڤ مشروعهم فى علم السرد، كانت جهودهم تسترجع "مجازًا مرسلًا نظريًّا" كبيرًا (شتاينر ١٩٨٤) استعمله الشكليون الروس. ويستشهد شتاينر بمقولة للشكلى الروسى ڤيكتور زيرمونسكى عام ١٩٢٨ وهى "ما دامت مادة الشعر هى الكلمة... فينبغى أن يكون تصنيف الظواهر اللغوية الذى وضعه علماء اللغة أساسًا للشعرية ذات البناء المنهجى" ويقول شتاينر إن النموذج الذى يصفه زيرمونسكى مجاز مرسل، أى علاقة البعض بالكل. فهو يستبدل اللغة – مادة الفن اللغوى – بالفن نفسه، ويستبدل اللغويات – أى علم اللغة – بالدراسات الأدبية" (ص ١٣٨). وكرر علماء السرد هذا المجاز، ولكنهم لجأوا إلى عمل سوسير حتى يضفوا على المجاز سلطة هرمانيوطيقية ومكانة شبه علمية. ومن المفارقات أن علماء السرد. عندما أعادوا إقامة المجاز المرسل الذى وضعه الشكليون على أسس يرون أنها 'بنيوية – لغوية' صلبة، كانوا فى الحقيقة يكشفون حدود النماذج اللغوية نفسها التى استخدموها فى بناء حجتهم، أى لإعادة القول بأن القصة (فى المقام الأول) نوع من اللغة[٨].

وعلى أية حال فقد أدى استخدام علم اللغة (السوسيرى) باعتباره علمًا رائدًا أو "مجازًا مرسلًا نظريًّا" إلى تشكيل الموضوع، والمناهج، والأهداف العامة لعلم السرد البنيوى بصفته إطارًا بحثيًّا (انظر هيرمان ٢٠٠٢: ٢-٤). وكانت الفرضية الأساسية

لعلم السرد تقول إن وجود نموذج سردى شائع، مضمر إلى حد ما، يفسر قدرة الناس على إدراك وتمييز أنواع كثيرة من المنتجات الفنية والأنماط المنوعة لها باعتبارها قصصًا. وأصبح هدف التحليل السردى بدوره وضع تشخيص صريح للنموذج الكامن تحت معرفة الناس الحدسية بالقصص، أى فى الواقع تقديم وصف لما يشكل القدرة السردية الإنسانية. ومن ثم، فبعد أن أضفى بارت على علم اللغة مكانة "النموذج المؤسسى" (بارت [١٩٦٦] ١٩٧٧: ٨٢) حدد لباحثى السرد (بعد إجراء التعديلات الضرورية) موضوع البحث نفسه الذى حدده فرديناند دى سوسير ([١٩١٦] ١٩٥٩) للباحث اللغوى: أى اللغة (*la langue*) باعتبارها المنهج الذى تُستقى منه رسائل سردية لا حصر لها (*la parole*) والذى على أساسه يمكن فهم هذه الرسائل باعتبارها قصصًا أصلًا.

وإلى جانب ذلك كان علماء السرد مثل بارت فى بداية عمله يستخدمون علم اللغة البنيوى لا فى تحديد موضوع تحليلهم فحسب بل أيضًا فى تطوير منهج بحثهم. وقد ثبت أن هذا التعديل للمناهج اللغوية يتيح بعض الإمكانيات ويفرض بعض القيود فى الوقت نفسه(٩). ففى الجانب الإيجابى نرى أن المثال اللغوى قد أمد علم السرد بوجهة نظر عامة مثمرة إلى القصص، وأتاح له مقولات وفئات وَلَّدَتْ أسئلة بحثية جديدة مهمة. فعلى سبيل المثال أمد النموذج اللغوى بارت بما كا يعتبره المفهوم "الحاسم" عن "مستوى الوصف" (بارت ١٩٧٧: ٨٥-٨٨). وتقول هذه الفكرة المأخوذة من النظرية النحوية إن القصة ليس مجرد "مجموع بسيط من المقولات" بل بناء مُرَكَّبٌ يمكن تحليله إلى مستويات مراتبية، بالأسلوب نفسه الذى يمكن به تحليل منطوق باللغة الطبيعية على مستوى تمثيله التركيبى، أو الصرفى، أو الصوتى. وقد استند بارت إلى مقترح تودورف (١٩٦٦) المستلهم من الشكلية الروسية بتقسيم السرد إلى مستوى القصة ومستوى الخطاب، إذ قام بارت بتمييز ثلاثة مستويات للوصف: فعلى المستوى الأسفل أى مستوى 'الدقائق' توجد **الوظائف** (بالمعنى الذى يستخدم فيه پروپ وبريمون هذا المصطلح) ومن فوقه يأتى مستوى **الأفعال** (بالمعنى الذى يستخدمه

جريماس فى دراسته عن الفواعل) وأخيرًا يأتى السرد (وهو الذى يقابل "تقريبًا مستوى 'الخطاب' عند تودورف" ([١٩٧٧: ٨٨]) (انظر أيضًا چينيت [١٩٧٧] – ١٩٨).

ولكن النماذج اللغوية فرضت حدودًا على علم السرد لأنه اعتبرها نموذجية، ومن المفارقات أن يعتنق الباحثون فى السرد علم اللغة البنيوى باعتباره علمهم الرائد فى الوقت الذى بدأت نقائصه تتضح فى مجال النظرية اللغوية نفسها (انظر هيرمان ٢٠٠١)، إذ برزت أوجه قصور النموذج السوسيرى، من ناحية، بسبب ظهور النماذج الشكلية (مثل نماذج النحو التوليدى) لتحليل بناء اللغة، ومن ناحية أخرى بسبب ظهور أدوات ذات نفوذ فى أعقاب جهود لودڤيج ڤتجنشتاين، وچ. ل. أوستن، وهـ.پ. جرايس، وچون سيرل وغيرهم من أصحاب النظريات اللغوية الذين خلفوا سوسير واهتموا بتبيان كيف يؤثر استخدام اللغة داخل سياقات معينة فى إنتاج وتفسير الملفوظات فى ظروف اجتماعية معينة. وبدأت تلك النظريات تتشكك فى ما اعتبرته تجريدًا واتجاهًا إلى المثل العليا فى علم اللغة البنيوى والنموذج الذى وضعه تشومسكى بدلاً منها، قائلة إنها مناهج تأتى بنتائج عكسية. وقد أدت البحوث فى هذا الصدد إلى إدراك أن بعض معالم النظام اللغوى – مثل الإضمار، وسجع البداية فى الخطاب، وتناوب الأدوار فى المحادثة وما إلى ذلك بسبيل – لا تظهر إلا فى المستوى المتجاوز للجملة المفردة.

ومن ثم فإن بارت يكشف دون قصد عن حدود علم السرد البنيوى عندما يقول "إن القصة جملة طويلة، كما تعتبر كل جملة خبرية، بصورة ما، هيكلا تقريبيًّا لقصة قصيرة"، موحيًا بأن المرء يجد فى القصة "الفئات اللفظية الرئيسية كالأزمنة، والجوانب، والحالات، والأشخاص، بعد التوسع فيها وتحويلها التحويل المناسب" (بارت ١٩٧٧: ٨٤). وكان الباحثون الأوائل فى السرد يشاركون افتراض بارت بأن جميع الفئات الخاصة بمستوى الجملة المفردة نحويًّا يمكن تكبيرها دون مشكلات للوصول إلى مستوى الخطاب، بعيدًا عن التدخل فى قوة الآلية النحوية على الوصف أو الشرح. وكانت دراسة تودورف لحكايات **ديكاميرون** التى أبدعها بوكاشيو تستعير بعض

الفئات من قواعد النحو التقليدية، فتقارن الكيانات والفواعل الواردة فى السرد بالأسماء وتقارن الأعمال والأحداث بالأفعال، وتقارن الخصائص بالصفات (تودورف ١٩٦٩). كما استعان چينيت ([١٩٧٢] ١٩٨٠) بالنموذج النحوى نفسه فاستخدم الزمن والحالة والبناء للمعلوم أو للمجهول فى تحديده للعلاقات بين العالم المروى، والقصة التى يقدم هذا العالم من خلالها، والسرد الذى يتيح هذا التقديم.

والواقع أن استيلاء علماء السرد على الأفكار الواردة فى علم اللغة البنيوى لم يقتصر تأثيره على تحديد موضوع بحثهم ومنهجه، بل امتد إلى تشكيل الغرض الشامل لمشروع الدرس السردى نفسه. ويقول چوناثان كالر "ليس علم اللغة هرمانيوطيقيًّا [تفسيريًّا]" (كالر ١٩٧٥: ٣١)، أى إن التحليل اللغوى لا يسعى إلى تقديم تفسيرات لمنطوقات معينة، بل يسعى إلى تقديم الوصف العام لشروط إمكانية إنتاج وتنظيم أشكال ومتتابعات مقبولة نحويًّا. وعلى غرار ذلك قال المتخصصون فى علم السرد إن التحليل البنائى للقصة يجب ألا يعتبر خادمًا للتفسير. بل إن أهداف علم السرد كانت، أساسًا، تصنيفية ووصفية. فالتحليل البنائى للقصص لم يكن يشغل نفسه بما تعنيه نظم العلامات المنظمة سرديا، بل بكيفية نقلها لدلالتها، وبصفة أخص كيف تنقلها باعتبارها قصصًا. ومن ثم فقد استمسك علماء السرد بالتمييز الذى وضعه ياكوبسون (١٩٦٠) بين الشعرية والنقد، قائلين إنهم حين يعلون من شأن شفرة فن السرد فى قصص معينة استنادًا إلى تلك الشفرة فإنهم بذلك يمارسون الشعرية السردية لا النقد السردى، فالناقد يقرأ قراءات متتابعة لقصص مفردة، وأما باحث السرد فيدرس ما يسمح لمجموعة من العلامات اللفظية أو غيرها بأن تفسر باعتبارها قصة أصلاً.

وهكذا فإن علماء السرد البنيويين شكلوا منهجية صريحة من المجاز المرسل النظرى الذى كان إلى حد ما فرضية مضمرة فى الخلفية عند الشكليين الروس. وكان علماء السرد يتطلعون أساسًا إلى النظرية اللغوية طلبًا لبناء نماذج معينة، وقد أثبتوا فى غمار ذلك فائدة نقل أفكار أفرختها مباحث أخرى إلى مجال النظرية السردية (هيرمان ٢٠٠٢). ولكن تاريخ علم السرد يعلمنا درسًا آخر، ألا وهو أنه عندما يتعلق الأمر

بتاريخ علم السرد، لابد من تحرِّى الدقة فى نقل المناهج المشتركة بين المباحث العلمية، وإلا كانت النتيجة التطرف فى توسيع نطاق الأفكار والمناهج التى اتضحت حدود تطبيقها من قبل فى سياقات أخرى.

إعادة النظر فى ويليك وورين: منظور من زاوية الأنساب

نستطيع أن نقول بصفة عامة إن الوصف الذى قدمه هذا الفصل يوحى بأن تاريخ التطور المبكر للتطورات فى النظرية السردية ينبغى أن ينظر إليه لا باعتباره سلسلة من الأحداث المرتبطة بقوانين العِلِّيَّة والتى يمكن تقسيمها إلى فترات منفصلة (الشكلية الروسية، والنقد الجديد، وعلم السرد إلخ) بل باعتبارها مجالات قوىً أحيانًا تفصح عن نفسها فى خطوط متوازية، وأحيانًا بصور متداخلة زمنيا، بمعدلات تقدم متفاوتة، وإنها تؤثر أحيانًا فى بعضها البعض من خلال شبكات عِلِّيَّةٍ فضفاضة. وهكذا فإننى فى رسمى العام لبدايات البحوث الحديثة فى القصة، شاركت فى النموذج الأنسابى الذى يعرفه ر. كيفين هِلْ (١٩٩٨) قائلاً:

> ليس التاريخ غائبًا عن علماء الأنساب (مثلما هو عند هيجيل). إذ لا يستطيعون تحديد غاية لأية عملية تاريخية، ثم يبينون أنها خرجت تدريجيًّا من بداياتها الجنينية. ولكنهم يخططون العمليات التى تُنْتِجُ عن طريق التلاقى العرضى للأحداث، نتيجة معاصرة. ومن ثم هذه الاستعارة: لا يعتبر أى فرد غاية لتاريخ الأسرة. فالأسرة نسيج شاسع من العلاقات، وأى فرد فيها يمثل قوة واحدة من القوى الكثيرة المتلاقية والمنحدرة من أنساب ماضية.

(هِلْ ١٩٨٨ : ١)

وعلى غرار ذلك، لا يمثل مدخل واحد أو مدرسة واحدة "غاية" تاريخ (أو أكثر من تاريخ) للنظرية السردية، بل إن المجال يمثل عنقودًا أو أسرة من التطورات التى يرتبط بعضها ببعض، مع تقاطع خطوط النسب الذى تنحدر منه، وفى هذا السياق نرى أن التطورات المبكرة ساهمت فى تشكيل التطورات اللاحقة دون أن تحدد ما أصبحت

عليه، وإذا كانت بعض طرائق التحليل تتفرع من (وتصب فى) التقاليد التاريخية المشتركة، فإن غيرها يمثل تجديدات نظرية لم تحدث تأثيرًا كبيرًا متصلاً في هذا المجال البحثى.

وإذا نظرنا إلى الفصل الخاص بالقصص الخيالية السردية فى كتاب ويليك ووورين من منظور الأنساب، فسوف نجد أنه لم "يسبق" علم السرد البنيوى، بل إنه تشكل هو نفسه على أيدى التطورات الألمانية والتشيكية والروسية التى أدت كذلك إلى تشكيل طرائق علماء السرد ومناهجهم. وهكذا فإن المؤلفيْن المذكوريْن لكتاب **نظرية الأدب** كانا يستندان إلى الذخيرة نفسها من الأفكار التى جعلت علماء السرد يميزون فى البناء السردى بين القصة والخطاب، وينقلون اهتمامهم بشخصيات معينة إلى أنماط الشخصية (أو الفواعل) ويؤكدون طابع التداخل ما بين العلية والتسلسل الزمنى فى التمثيل السردى للأحداث، ويشيرون (بصراحة إلى حد ما) إلى فوائد التركيز "عبر النوعى" على فنون السرد بشتى أنواعها(١٠).

ولكن كتاب ويليك ووورين يتضمن عناصر تعذر استيعابها ببساطة فى علم السرد البنيوى على نحو ما كان فى منشئه الأصلى. إذ إن التركة السوسرية عند البنيويين منعتهم من التعامل مع مشكلة الإحالة فى القصص الخيالى، أى مسألة ما تحيلنا إليه القصص (خيالية كانت أو غير خيالية). وهكذا فعند تعرض ويليك ووورين لفكرة **الكون الخيالى** – أى عالم القصة الذى يكمن خلف ما تمثله الأحداث وما توحى به أيضًا – قاما بتأكيد مشكلات الدلالات السردية وهى التى ظلت دون تطوير نحو ثلاثة عقود أو أربعة، حتى بدأت مجموعة مركبة من ضروب الخطاب تعيد تشكيل النظرية السردية وتغير صورة أنسابها(١١).

الحواشى

١- وحتى لو سلمنا بذلك فإن النطاق المحدود لمقالى لن يتيح التعرض لجميع السياقات التى نشأت فيها وتطورت البحوث الحديثة فى علم السرد، وهى التى

أثمرت فى بعض الحالات مداخل بالغة الاختلاف فى تركيزها ومنهجها عن التى يناقشها هذا الفصل. فعلى سبيل المثال، ما دامت النظريات السردية ظلت مشتبكة إلى عهد قريب بنظريات الرواية، فإن دراسات چـورچ لوكاتش ([١٩٢٠] ١٩٧١ [١٩٣٨] ١٩٩٠) ذات المنحى الماركسى والهيجيلى، للرواية تمثل مصادر مرتبطة بأى استقصاء أوسع نطاقًا للتطورات المبكرة فى هذا المجال. وبالمثل فإن مدرسة فرانكفورت فى منتصف القرن العشرين، وبخاصة أعلامها مثل ڤـالتر بنيامين (١٩٦٩: ٢٨-١٠٩) وإرنست بلوخ (بلوخ ١٩٨٨: ٢٤٥-٢٧٧) قامت باستكشاف أفكار لها أهميتها للنظرية السردية. وبطبيعة الحال لابد من إدراج المداخل غير الغربية فى النظرية السردية عند إجراء استقصاء أشمل.

٢- ولد ويليك فى النمسا عام ١٩٠٣، وكان من الأعضاء المؤسسين لحلقة براغ اللغوية التى أنشئت عام ١٩٢٦ (دوليزيل ١٩٩٥: ٣٤؛ إيرليتش ١٩٦٥). وكان ويليك ملمًا بالأفكار الأساسية التى قدمها الشكليون الروس، الذين سبق عملهم إنشاء المجموعة التشيكية، كما ساعد (من خلال رومان ياكوبسون) على إعداد جدول أعمالها (شتاينر ١٩٨٤: ٢٧-٣٣) وعندما غزا هتلر تشيكوسلوڤـاكيا هاجر ويليك إلى الولايات المتحدة، حيث عمل أستاذًا لكرسى برنامج الأدب المقارن فى جامعة ييل من ١٩٤٦-١٩٧٢ (انظر لوول ١٩٩٣).

٣- ولكن انظر وصف طومسون (١٩٧١) للاختلافات بين الشكلية عند الروس وعند الأنجلو أمريكيين.

٤- نشر داربى مقالاً خلافيًا (٢٠٠١) يُرْجع فيه أيضًا إلى جيته (وشيلر) التيارات الحديثة فى البحوث السردية. ولكن إذا كان الفصل الذى كتبته مبنيًا على الكوكبة التى رسم خطوطها العريضة باحثون مثل دوليزيل (١٩٩٠) وإيرليتش (١٩٦٥) وشتاينر (١٩٨٤)، وإذا كان يستخدم فكرة التشكيل (المورفولوجيا) فى استكشاف الصلات ما بين النظريات السردية الألمانية والسلاڤية والأنجلو أمريكية، والمكتوبة بالفرنسية فإن داربى يرسم شجرة نسب ذات فرعين اثنين، قائلاً بوجود

انفصام بين نظرية السرد الألمانية التى اكتسبت زخمًا فى الخمسينيات، من ناحية، وبين التقاليد الأمريكية الفرنسية التى نشأت بنظرية سردية بنيوية من ناحية أخرى.

٥- أركز فى هذا الفصل أساسًا على أوجه توسع الشكليين الروس فى النموذج التشكيلى، وتأثيره بدوره فى النظريات السردية البنيوية الفرنسية اللاحقة. ولكن البنيويين فى براغ الذين وضعوا تحليلاتهم السيميائية الخاصة للسرد، مثل فيليكس فوديتشكا الذى كتب دراسة مهمة عام ١٩٤٨ عن النثر التشيكى، كانوا يعملون أيضًا فى إطار ما يمكن اعتباره من التقاليد التشكيلية بصفة عامة (انظر دوليزيل ١٩٨٩، ١٩٩٥: ٤٤-٤٥).

٦- وضع صورة أكمل لشجرة أنساب النظرية السردية الألمانية يقتضى إضافة مناقشة عمل مهم ذكره داربى (٢٠٠١) ولم أتعرض له هنا وهو كتاب شبيلهاجن (١٨٨٣) عن نظرية الرواية وتقنيتها.

٧- ذكر ديفيد ريتشتر (فى رسالة أرسلها بالإيميل بتاريخ ٤ نوفمبر ٢٠٠٣) أن أعضاء مدرسة شيكاغو وجدوا فى عمل أرسطو ما يبرر تقسيم العلة الفاعلة والعلة النهائية إلى أنماط فرعية "خارجية" و"داخلية" . فإذا كان المؤلف أو الصانع يمثل العلة الفاعلة الخارجية، فإن الأسلوب الذى يُصنع به الشىء يمكن تفسيره بأنه علة فاعلة داخلية. وعلى غرار ذلك، إذا كان التأثير الناجم عن العمل فى الجمهور يمثل العلة النهائية الخارجية للعمل، فإن العلة النهائية الداخلية يمكن اعتبارها "الغرض الكامن فى الشىء المصنوع، أو هو نوع من تحقيق جوهر العمل الفنى".

٨- ساهمت ترجمة تودورف (١٩٦٥) لبعض النصوص الشكلية فى إقامة رابطة بين الصورتين الروسية والفرنسية للمجاز المرسل النظرى المشار إليه. وفى غضون ذلك، كما يشرح دوليزيل (١٩٩٥: ٣٩-٤٠) امتنع البنيويون من مدرسة براغ، على الرغم من أنهم سبقوا الفرنسيين بعدة عقود فى وضع أفكارهم، عن تقديم

مثل هذه الحجة القائلة بتمثيل "البعض للكل" (انظر دوليزيل ١٩٩٠: ١٤٧-١٧٥).

٩- انظر باڤيل (١٩٨٩) حيث يقدم بحثًا نقديًا واسع النطاق للأفكار التى استولى عليها البنيويون من علماء اللغة.

١٠- فيما يتعلق بالارتباط بين العلية والتسلسل الزمنى فى القصص انظر إلى التعريف الشهير الذى وضعه بارت ([١٩٦٦] ١٩٧٧: ٩٤) للسرد باعتباره تطبيقًا منهجيًا للخرافة المنطقية التى تقول: *post hoc propter hoc* ومعناها الحرفى "بعد هذا، وإذن بسبب هذا" [أى إن اللاحق زمنيًا ليس بالضرورة نتيجة لما سبقه].

١١- أود أن أعرب عن امتنانى لبريان ماكهيل، ومونيكا فلوديرنيك، ومانفريد يان وجيمز فيلان، وپيتر رابينوڤيتز وديڤيد ريتشتر لتعليقاتهم العميقة على المسودات الأولى لهذا الفصل، وكذلك لوبومير دوليزيل، ويورى مارجولين، وپيتر شتاينر على معونتهم البيليوغرافية التى لا تقدر بثمن.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Aristotle (1971). *Poetics*. In H. Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato* (pp. 48–66). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Bakhtin, M. M. ([1929] 1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barthes, R. ([1957] 1972). *Mythologies*, trans. A. Lavers. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. ([1966] 1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." In S. Heath (trans.), *Image Music Text* (pp. 79–124). New York: Hill and Wang.

Benjamin, W. (1969). *Illuminations*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn. New York: Schocken.

Bloch, E. (1988). *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ed. J. Zipes, trans. J. Zipes and F. Mecklenburg. Cambridge, MA: MIT Press.

Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Bremond, C. (1964). "Le message narratif." *Communications* 4, 4–32.

Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.

Brooks, C. ([1947] 1992). "The Heresy of Paraphrase." In H. Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato*, revised edn. (pp. 961–68). Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Crane, R. S. (1953). *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto: University of Toronto Press.

Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Darby, D. (2001). "Form and Context: An Essay in the History of Narratology." *Poetics Today* 22(4), 829–52.

Doležel, L. (1989). "Two Narratologies: Propp and Vodička." In K. Eimermacher, P. Grzybek, and G. Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (pp. 13–27). Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.

Doležel, L. (1990). *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Doležel, L. (1995). "Structuralism of the Prague School." In R. Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8 (pp. 33–57). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Dosse, F. (1997). *History of Structuralism*, vol. 1, trans. D. Glassman. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Erlich, V. (1965). *Russian Formalism: History – Doctrine*, 2nd edn. The Hague: Mouton.

Foucault, M. ([1971] 1984). "Nietzsche, Genealogy, History," trans. D. F. Bouchard and S. Simon. In P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader* (pp. 76–100). New York: Pantheon Books.

Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. D. McDowell, R. Schleifer, and A. Velie. Lincoln: University of Nebraska Press.

Herman, D. (2001). "Sciences of the Text." *Postmodern Culture*, 11, 3. <www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.501/11.3herman.txt>.

Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Herman, D. (2004). "Toward a Transmedial Narratology." In M.-L. Ryan (ed.), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* (pp. 47–75). Lincoln: University of Nebraska Press.

Hill, R. K. (1998). "Genealogy." In E. Craig (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 4 (pp. 1–5). London: Routledge.

Jakobson, R. (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (pp. 350–77). Cambridge, MA: MIT Press.

Lawall, S. (1993). "Wellek, René." In I. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (pp. 484–5). Toronto: University of Toronto Press.

Lévi-Strauss, C. ([1955] 1986). "The Structural Study of Myth," trans. C. Jacobson and B. G. Schoepf. In H. Adams and L. Searle (eds.), *Critical Theory Since 1965* (pp. 809–22). Tallahassee: University Presses of Florida.

Lubbock, P. ([1921] 1957). *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.

Lukács, G. ([1920] 1971). *The Theory of the Novel*, trans. A. Bostock. London: Merlin Press.

Lukács, G. ([1938] 1990). *The Historical Novel*, trans. H. and S. Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press.

Miller, J. E., Jr. (ed). (1972). *Theory of Fiction: Henry James*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Nehamas, A. (1986). *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Nietzsche, F. ([1887] 1968). *On the Genealogy of Morals*. In W. Kaufman (ed.), *Basic Writings of Nietzsche*, trans. W. Kaufman (pp. 437–599). New York: The Modern Library.

Pavel, T. G. (1989). *The Feud of Language: A History of Structuralist Thought*, trans. L. Jordan and T. G. Pavel. Oxford: Blackwell.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Prince, G. (1995). "Narratology." In R. Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8 (pp. 110–30). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Propp, V. ([1928] 1968). *Morphology of the Folktale*, trans. L. Scott, revised by L. A. Wagner. Austin: University of Texas Press.

Richter, D. H. (forthcoming). "Chicago School, The." In D. Herman, M. Jahn, and M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Saussure, F. de ([1916] 1959). *Course in General Linguistics*, ed. C. Bally and A. Sechehaye, in collaboration with A. Riedlinger, trans. W. Baskin. New York: The Philosophical Library.

Scholes, R. and R. Kellogg (1966). *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Shklovsky, V. ([1929] 1990). *Theory of Prose*, trans. B. Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press.

Spielhagen, F. (1883). *Beiträge zur Theorie and Technik des Romans*. Leipzig: Staakmann.

Steiner, P. (1984). *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Steiner, P. and Davydov, S. (1977). "The Biological Metaphor in Russian Formalism: The Concept of Morphology." *SubStance* 16, 149–58.

Thompson, E. M. (1971). *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study*. The Hague: Mouton.

Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.

Todorov, T. (1966) "Les catégories du récit littéraire." *Communications* 8, 125–51.

Todorov, T. (1969). *Grammaire du "Décaméron."* The Hague: Mouton.

Tomashevsky, B. ([1925] 1965). "Thematics." In L. T. Lemon and M. J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism* (pp. 61–95). Lincoln: University of Nebraska Press.

Vince, R. W. (1993). "Neo-Aristotelian School." In I. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (pp. 116–19). Toronto: University of Toronto Press.

Wellek, René and Warren, Austin (1949). "The Nature and Modes of Narrative Fiction." In *Theory of Literature* (pp. 219–34). New York: Harcourt Brace.

Wittgenstein, L. ([1953] 1958). *Philosophical Investigations*, eds. G. E. M. Anscombe and R. Rhees, trans. G. E. M. Anscombe, 3rd edn. Oxford: Blackwell.

الفصل الثانى

الصور التاريخية للنظرة السردية (II) :

من البنيوية حتى الوقت الحاضر

مونيكا فلوديرنيك

وُضِعَتْ لتاريخ علم السرد حبكتان مختلفتان فى الآونة الأخيرة، فالحبكة الأولى عنوانها "صعود علم السرد وسقوطه" ، وتتمثل فى قصة تبدأ بالبدايات الأولى عند تودوروف، وبارت، وجريماس، وتجد ذروتها عند جيرار جينيت (إلى جانب بعض الذرا المتجاورة التى يشغلها ف.ك. ستانزيل، وميكى بال، وسيمور تشاتمان، وجيرالد پرنس، وسوزان لانسر)؛ وبعد ذلك تهبط وتتدهور، بحيث يكون من المناسب وضع هذا المبحث العلمى بين "موت المؤلف" و"موت علم السرد". والرأى الشائع اليوم يقول إن هذه النظرية عفى عليها الزمن (هيرمان ١٩٩٩: ١) حتى فى رأى كارلو رومانو (٢٠٠٢) فى المقال الذى نشره أخيرًا فى **صحيفة التعليم العالى**. وتقدم إنجبورج هوسترى (١٩٩٢) جسرًا يوصلنا إلى حبكة بديلة لتطور علم السرد، فى مقدمتها لكتاب عنوانه **قصص لا تنتهى**، وذلك بالتمييز بين ما تسميه "المرحلة 'العتيقة' للبحوث فى علم السرد" (وهى التى تعادل تقريبًا الفترة التى ناقشها ديـڤـيد هيرمان فى الفصل السابق فى هذا الكتاب) وبين مرحلة ثانية من علم السرد "الكلاسيكى" المبنى على النموذج البنيوى (وهى التى استعار منها هيرمان مصطلح "علوم السرد بعد الكلاسيكية") وبين مرحلة ثالثة لما يسمى علم السرد "النقدى" الذى تصفه هوسترى "بالهيلينية الجديدة" (هوسترى ١٩٩٢: ٣). والقصد من النموذج بالقطع أن يدعونا إلى الإطمئنان إلى أن علم السرد لا يزال مزدهرًا وإن كان لا يزال يحمل بعض سمات الحبكة الأولى. وعلى الرغم من اعتزام صفة "الهيلينية" جعل النموذج وصفيًّا على غرار أساليب العمارة والنحت اليونانية القديمة، فإن هذه الصفة – على الرغم من إضافة الوصف "بالنقدى" – تلمح إلى الانتشار الحالى للدراسات العلمية كما تلمح أيضًا إلى

التساهل فى المعايير الجمالية التى ترتبط عادة بالفترة الهيلينية، موحية بأن المبحث العلمى المذكور قد تخطى زهرة شبابه وأنه يمر بازدهار ختامى قبل السقوط فى هوة النسيان التى يستحقها استحقاقًا مؤكدًا.

وأما الحبكة الثانية البديلة، السائدة حاليًا، فتقول إن علم السرد الكلاسيكى مرحلة وجسب، من مراحل التطور الشامل العريض للنظرية السردية، وعنوانها "صعود السرد وصعوده" (انظر مقال كوبلى "صعود الرواية وصعودها")[1]. وتقول هذه الحبكة المنافسة إن يفوع علم السرد تلاه إعادة توجه وتنويع للنظريات السردية، الأمر الذى أدى إلى إنتاج سلسلة من المباحث العلمية الفرعية التى نشأت كرد فعل على ما بعد البنيوية والتحول فى النموذج إلى الدراسات الثقافية. (انظر على سبيل المثال صيغة الجمع فى عنوان كتاب **علوم السرد** الذى وضعه ديڤيد هيرمان عام ١٩٩٩، والاستقصاءات التى أوردها ريتشاردسون ٢٠٠٠ وفلوديرنيك ٢٠٠٠ أ ونونج ٢٠٠٠). وأما أكثر ما يذكر من بين هذه المباحث العلمية الفرعية: فهو المدخل القائم على التحليل النفسى للسرد (مثل العمل الذى قام به روص تشيمبرز ١٩٨٤ وپيتر بروكس ١٩٨٥)، وعلم السرد النسوى (انظر بصفة خاصة لانسر ١٩٩٢، ١٩٩٩، وورهول ١٩٨٩، ٢٠٠٣)؛ والنظرية السردية ذات التوجه للدراسات الثقافية (انظر مثلاً ستيڤن كوهان وليندا شايزر ١٩٨٨، أو نانسى أرمسترونج ولينارد تينينهاوس ١٩٩٣)؛ وكذلك الأعمال الأحدث التى تركز على (قراءات) السرد من وجة نظر ما بعد الاستعمار. ولهذا التوسع فى النماذج، إن لم يكن انتشارًا لها، عواقب فى المصطلحات المستعملة. فبعض النقاد لا يزالون يعتبرون أنفسهم متخصصين فى علم السرد (وخصوصًا هيرمان، وريان، ولانسر، وفلوديرنيك، ونونج) فى حين يقصر الآخرون استخدام **علم السرد** على ما أسميته هنا "علم السرد الكلاسيكى" (بارت، تودوروڤ، چينيت، پرنس، تشاتمان، لانسر فى البداية، ڤون ، وربما ستانزيل). وفى إطار روح هذا الكتاب سوف أستخدم مصطلح **النظرية السردية** ومصطلح **علم السرد** بالتناوب [أى باعتبارهما مترادفين]، (ولكن انظر نونج ٢٠٠٣ حيث يقدم اقتراحًا باستخدام مصطلحات معقدة) وأما الحبكة الثانية، التى يمكننا أن نغير عنوانها فنجعله

(*De pluribus progressio*) أى التقدم من خلال التعدد، فلها خاتمة لقصة من قصص النجاح. فنتيجة للتنوع فى المداخل وتزاوجها مع النظرية النقدية التى لا تنتمى لعشيرتها وُلِدَتْ عدة علوم للسرد لا تزال يافعة ولكنها تدل على أن المبحث العلمى يمر بمرحلة نهضة كبرى. ولنا أن نعد من بين الإنجازات الحديثة التطورات المستمدة من نظرية "العوالم الممكنة"، وغيرها حتى نصل إلى المداخل القائمة على علوم "المعلوماتية" ومداخل أجهزة الإعلام القائمة على التكنولوجيا (وهى المرتبطة بصفة خاصة بعمل مارى-لور ريان ١٩٩١، ١٩٩٩، ٢٠٠١)؛ وكذلك الجمع بين الفلسفة، وعلم اللغة، وتحليل المحادثة[٢] فى أعمال ديفيد هيرمان (١٩٩٥، ٢٠٠٢)؛ والعمل الذى يقوم على الفكر المعرفى والمتوجه إلى الدراسات الثقافية عند أنسجار نوننج (خصوصًا ١٩٩٧، و٢٠٠٠)؛ والتزاوج بين العلوم التجريبية وعلم السرد عند دوكان، وبرودر، وهيوويت (١٩٩٥) وعند بورتولوسى وديكسون (٢٠٠٣)، والمدخل العضوى والتاريخى الذى تمثله فلوديرنيك (خصوصًا ١٩٩٩٦، ٢٠٠٣ أ)؛ وتوسيع نطاق البلاغة والأخلاق بحيث أنتجتا نماذج مستقلة فى علم السرد، فى أعقاب نشر كتابى وين سى. بوث **بلاغة القصص الخيالية، والصحبة التى نرافقها** (بوث [١٩٦١] ١٩٨٣، ١٩٨٨، فيلان ١٩٨٩ أ، ١٩٩٦، فيلان ورابينوفيتز ١٩٩٤ورابينوفيتز وسميث ١٩٩٨)؛ إلى جانب توسيع نطاق النظرية السردية بحيث تغطى وسائل إعلام وأنواعًا أدبية أخرى عند وولف (٢٠٠٢، ٢٠٠٣).

وسوف أرسم فيما يلى الخطوط العريضة لما أرى أنه يمثل أهم جوانب النظرية السردية بمختلف مراحلها منذ رولان بارت. ومن الواضح أنه من المحال أن أذكر أسماء جميع أصحاب النظريات السردية المهمة، أو أن أُنصف مدى التنوع والأصالة فى الأعمال التى كتبت عن علم السرد فى الأربعين أو الخمسين سنة الماضية. كما إن عرضى سوف يكون منحازًا لمدارس معينة، ومساهمات ذات نفوذ واسع النطاق، ودراسات منشورة تعالج قضايا نظرية مفردة، وهو تركيز من جانبى ظالم لعدد من الباحثين المهمين[٣].

علم السرد البنيوى: نطاق التعارض الثنائى، والتصنيف ودراسة الرموز

كانت البنيوية التى قامت على أساس النظرات اللغوية الثاقبة التى قدمها فرديناند دى سوسير فى بناء اللغة باعتبارها نظامًا (*langue*) بغض النظر عن أخطاء مستخدمى اللغة فى كلامهم (*parole*) هى المذهب الذى وضع مغايير البنيوية الأدبية المبكرة التى كان علم السرد أحد فروعها المهمة. وفى محاكاة لسوسير وعلم الصوتيات، أصبح أهم حجر من أحجار بناء صرح علم السرد يتمثل فى التعارض الثنائى. وهكذا نرى فى تحليل بريمون للحبكة القصصية (١٩٧٣) أنه إذا كان لابد من اتخاذ قرار اختيار مسار من بين مسارين بديلين، فينبغى أن يكون اتخاذ كل منهما فى فترة معينة من فترات كفاح البطل فى سبيل تحقيق مطلبه. والظاهرة الأبرز وضع چيرار چينيت دراسته للرموز الخاصة بأشكال السرد (١٩٨٠) فى إطار مجموعة من التعارضات الثنائية: مثل السرد بلسان شخصية [فى القصة] (homodiegetic) أو السرد بلسان راوية خارجى (extradiegetic) (أي التعارض ما بين الراوى إذا كان شخصية من شخصيات القصة وبين الراوى الذى ليس من شخصياتها)؛ ومثل السرد الخارجى (extradiegetic) والسرد الداخلى (intradiegetic) (أى التعارض ما بين السرد الواقع خارج القصة والسرد الواقع فى داخلها) والتركيز الداخلى فى مقابل التركيز الخارجى (*focalization interne Vs externe*) وهلم جرًّا. ويفيدنا المثال الأخير إذ يبين كيف يتناول چينيت هذه المظاهر الثلاثة ويحولها إلى مراتب من الثنائيات. وعلى الرغم من أن چينيت ينص فى الواقع على ثلاثة أنماط من التركيز، فإنه يعرف التركيز الصفرى (*focalization zéro*) بأنه غير محدود، على عكس تحديد المنظور (الذى ينقسم إلى فرعين هما الداخلى والخارجى). فإذا عجز التعارض الثنائى عن أداء المهمة، فلابد من تقديم ثلاث فئات أو أربع. وقد كُتب لهذه التقاليد أن تستمر إلى ما بعد چينيت فى العمل الذى قام به ف. ك. ستانزيل حين أعاد كتابة كتابه **نظرية السرد** (١٩٩٥) المخصص لدراسة الرموز (والمترجم فى ١٩٧١) من وجهة نظر بنيوية ([١٩٧٩] ١٩٨٤) حيث يقدم محاور تنشئها المعارضات الثنائية، والتى تنشئ بدورها ثلاثة مواقف سردية (انظر أدناه).

وكان الولع بدراسة الرموز والتصنيف يميز أيضًا جانبًا كبيرًا من أعمال ميكى بال، وچيرالد پرنس، وسوزان لانسر، وهو يبرز اليوم فى عمل أنسجار نوننج.

وتأكيد الثنائية ودراسة الرموز يمثل مَعْلَمَيْن سائدَيْن من معالم علم السرد، وهما طموحاته إلى اكتساب الطابع العلمى (من خلال الشكلية "شبه" اللغوية والمنهج التجريبى) وأهدافه الوصفية فى نهاية المطاف. وتعبير "الهندسة الخيالية" الذى أطلق على علم السرد (جيبسون ١٩٩٦) يقدم الوهم القائل إن فن السرد يمكن معرفته ووصفه، ومن ثم فمن الممكن شرحه شرحًا شاملاً. وكان علم السرد يعد بتقديم مبادئ إرشادية للتفسير غير متأثرة بالطابع الذاتى للنقد الأدبى التقليدى. وهذا الموقف يفترض سلفًا أن النصوص كيانات ثابتة، وأن القراء يستجيبون لها بأساليب يمكن التنبؤ بها. وعلى النقيض من ذلك نجد أن أساطين النظرية السردية الأحدث زمنًا وذوى التوجهات التداولية وما بعد البنيوية يطعنون فى ثبات النص، قائلين إن التحليل النصى يتأثر بتفاعل القراء معه(٤)، كما إن بعضهم ينتقد فئات الثنائيات اللغوية وولوع علم السرد المَرَضِى بدراسة الرموز (جيبسون ١٩٩٦).

ولكن المشكلة الكبرى التى واجهها علم السرد فى مرحلته البنيوية والرمزية المبكرة كانت تكمن فى العلاقة العسيرة بين النظرية والتطبيق. فمن ناحية، كان علم السرد يزعم تقديم مجموعة أدوات لتحليل النصوص (و"صندوق الأدوات" [العدة] الذى يستند إليه علم السرد منطقيًّا يتجلى فى أبرز صورة فى عمل نوننج)؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن علم السرد يركز على الأسباب والعلل، وعلى المبادئ السيميائية لبناء السرد. ونقول بعبارة أخرى إن علم السرد علم تطبيقى ونظرية مستقلة للنصوص السردية. فباعتباره علمًا تطبيقيًّا نجده يواجه التحدى الحاسم الذى يقول "وماذا بعد؟" أى ما فائدة جميع هذه الفئات الفرعية لفهم النص؟ وباعتباره نظرية، يواجه علم السرد – مثل التفكيكية أو التحليل النفسى عند لاكان – النقد الذى يقول إن مقترحاته النظرية لا تساعد على تقديم قراءات ذات دلالة. فالتحليلات السردية تختلف عن تفسيرات الأدب من زاوية ما بعد الاستعمار أو من الزاوية النسوية، فى أنها لا تقدم بذاتها قراءات جديدة تمامًا للنصوص؛ فهى كثيرًا ما تبين كيف ينجح النص فى إحداث آثار معينة،

ولماذا تحدث هذه الآثار، ومن ثم فهى تقدم حججًا للتفسيرات القائمة للنص. وهذا هو سبب النجاح الكبير الذى حققه علم السرد مع قصص ما بعد الحداثة، لأن آلياتها مناسبة تمامًا لتبيان الطرائق التى تتعرض فيها تقاليد المحاكاة للنقض والتلاعب بها لتغيير وظائفها. ومن الدراسات الممتازة التى أجريت فى هذا المجال دراسات ماكهيل ([١٩٨٧] ١٩٩٦، ١٩٩٢) وwولف (١٩٩٣). كما إن البحث فى نصوص ما بعد الحداثة قد أدى إلى التوسع الكبير فى نظريات علم السرد، وعلى سبيل المثال فيما يتعلق بفئة الشخوص (فلوديرنيك ١٩٩٤ ومارجولين ٢٠٠٠) وفئة زمن الفعل نحويًّا (مارجولين ١٩٩٩ أ) ومن هذا المنظور نجد أن علم السرد، إذن، مبحث فرعى فى الحقيقة لعلم الجمال والسيمياء الأدبية، فى حدود ما يتعلق هذا وذاك بفن السرد.

يمكن تقسيم علم السرد فى مرحلته الكلاسيكية إلى مدارس معينة، وإن كان يمكن التشكك فى كفاءة أى تصنيف يعتمد على الانتساب لأمة من الأمم. وأشد النماذج بروزًا، كما هو واضح، النموذج الذى أرسى دعائمه جيرار چينيت فى كتابه **الخطاب السردى** (١٩٨٠)، وقد تدعم نفوذه الدولى بترجمته المبكرة إلى اللغة الإنجليزية، وبسبب تبنى الباحثين المرموقين له فى أمريكا (پرنس ١٩٨٢، ١٩٨٧) وأوروبا 'بال' ([١٩٨٥] ١٩٩٧، ١٩٩٩) وإسرائيل (ريمون-كينان [١٩٨٣] ٢٠٠٢). ودراسات چينيت فى علم السرد جديرة بالتقدير، قبل كل شىء، بسبب اهتمامها بالزمن فى السرد، وهو ما يبرز بوضوح وجلاء فى التمييز الذى يضعه چينيت بين الترتيب، وطول المدة (التيمپو) والتواتر [عدد مرات حدوث أى شىء]. وهكذا فإن المصطلح الذى وضعه چينيت للَّقْطة المسترجعة [فلاش باك] وهو "إنعاش [الذاكرة]" أو *analepsis* قد أصبح مألوفًا إلى أقصى حد فى النقد الأدبى، كما وضع مصطلحًا آخر له دلالته الخاصة – وخصوصًا فى دراسات القصص الخيالية المنتمية إلى ما بعد الحداثة، وهو مصطلح (*metalepsis*) أى "تغيير المستوى" ومعناه التعدى على المستويات السردية، وقد شاع هذا المصطلح أيضًا (انظر مثلاً ماكهيل ١٩٩٢، [١٩٨٧] ١٩٩٦).(٥) ونموذج چينيت الزمنى الذى يميز بين الترتيب، وطول المدة الزمنية، والتواتر يمثل توسيعًا حاسمًا للتمييز الذى وضعه جونتر مولر عام ١٩٤٨ بين زمن السرد أو الخطاب (*Erzählzeit*)

وبين الزمن المروى أو زمن القصة (*erzählte Zeit*) والواقع أن فئة الزمن عند چينيت (بما فى ذلك الوقفة القصيرة، [والمطّ][٦]، والمشهد، والتلخيص، والحذف) تعتبر تلخيصًا وتنظيمًا لما يقوله مولر؛ ولكن چينيت يضيف بعض الجوانب المهمة مثل الترتيب (أى إعادة الترتيب السردى لعناصر القصة)[٧] والتواتر، مشيرًا إلى أن الأحداث يمكن روايتها أكثر من مرة أو أن بعض عناصر القصة المتكررة يمكن ضغطها فى حدث واحد يمثلها. كما أن چينيت كان أول من أدرك أن السرد الاسترجاعى ليس العلاقة الزمنية الوحيدة بين السرد والقصة، إذ يذكرنا بوجود نظم للقص متزامنة ومتداخلة [أى تتضمن إدراج حادث فى حادث آخر].

وإذا كانت نظرات چينيت الثاقبة فى زمن السرد ذات جاذبية، فإن تمييزه بين السرد بلسان شخصية داخل القصة (homodiegesis) أو السرد بلسان شخص آخر (heterodiegesis) كان ذا جاذبية أكبر لأنه تجاوز نهائيًّا مشكلة أن بعض الرواة، مثل الراوى فى رواية **توم چونز** لفيلدينج، يعتبرون رواة من خارج القصة، حتى ولو أشاروا إلى أنفسهم بضمير المتكلم. والمصطلح الذى يستخدمه چينيت (heterodiegesis) يوضح بيسر ورشاقة أن الراوى لا ينتمى إلى عالم القصة. ومع ذلك فإن استخدام چينيت لجذر هذه المصطلحات وهو (diegetic) فى اشتقاق مصطلحات تقنية كثيرة [مثل (homodiegetic) و (heterodiegetic) و(extradiegetic) و(intradiegetic) و(metadiegetic) إلخ] على نفعها فى التمييز بين الشخصيات والمستويات، كانت تثير مشكلة مهمة وهو أن الجذر اليونانى الأصلى (diegesis) يعنى فى الواقع الخطاب السردى، أى يصف فعل الإخبار أو القول أو السرد وحسب، ولا يشير إلى القصة (أى ما يسمى *muthos*، أو فى لغة علم السرد اللاحقة (*histoire*) وهذا من الأسباب التى جعلت الباحثين الألمان يقاومون مصطلحات چينيت إلى حد كبير.

وإلى جانب هذه النظرات الثاقبة الكبرى التى قدمها چينيت، فإنه كان مسؤولاً عن ترسيخ مفهوم التركيز (focalization) فى دراسات علم السرد، وهو الذى حل إلى حد كبير محل المصطلحين التقليديين "المنظور" (perspective) ووجهة النظر (point

of view). وقد ساعد التمييز الشهير الذى وضعه چينيت بين "من يتكلم" (الراوى) و"من يرى" (وهو الذى تسميه بال "القائم بالتركيز" (focalizer) [١٩٩٧: ١٤٦-١٤٧]) على تشجيع الفصل بين الفئات والدقة فى التصنيف إلى أقصى حد فى علم السرد. وهكذا أبعد چينيت نفسه عن نموذج ف.ك. ستانزيل ([١٩٥٥] ١٩٧١) الذى سبقه بوقت طويل، والذى كان قائمًا على التصور الكلى للحالات السردية النمطية الأولية، التى كانت تتفق مع الأطر العضوية و"التشكيلية" الشائعة فى الدراسات الألمانية القديمة للسرد (فريدمان [١٩١٠] ١٩٦٥، ومولر [١٩٤٨] ١٩٦٨) والمعاصرة له (لاميرت ١٩٥٥، وهامبرجز [١٩٥٧] ١٩٩٣). كما كان ستانزيل قد أضاف النظريات الأمريكية الجديدة فى السرد التى أتى بها پيرسى لابوك ونورمان فريدمان، اللذان كانا يستلهمان ما سبق أن قاله هنرى چيمز.

وأما الكتاب الأعظم الذى وضعه ستانزيل، **نظرية السرد**، فكان قد نشر أولاً بعنوان (*Theorie des Erzählens*) عام ١٩٧٩، ثم ترجم من الطبعة الألمانية المنقحة (الصادرة عام ١٩٨٢) فى عام ١٩٨٤، وكان – ولايزال إلى حد ما – النموذج المعتمد فى عالم السرد فى البلدان الناطقة بالألمانية وفى بعض أجزاء أوروبا الشرقية. وقد راجع ستانزيل فى هذا الكتاب النموذج الأصلى الذى كان قد وضعه ويقدم فيه ثلاثة مواقف سردية مرتبة حول ما يسميه "حلقة رمزية" بالنهج البنيوى، من خلال تقديم ثلاثة محاور قائمة على التعارضات الثنائية، بحيث يمثل قطب واحد فى كل محور النمط الأول لموقف سردى. ويختلف نموذج ستانزيل عن نموذج چينيت فى اتخاذه إطارًا عضويًا وكليًا، وتأكيده للنمطية الأولية، ونظرته التاريخية، واهتمامه بالديناميات النصية(٨). فبدلا من ثنائيات چينيت فى كل مكان، يقترح ستانزيل بناءً نظريًا ثلاثيًا يتكون من **ثلاث حالات سردية** تتفق مع الصور النمطية الأولية للأنماط الروائية، وهى الفكرة ذات النفوذ التاريخى الواسع. فأما الحالة السردية **للمؤلف** (authorial) التى نراها فى رواية **توم چونز** لفيلدنج، فتجمع ما بين الحضور السردى ذى الصلة بكل ما فى الرواية (omnicommunicative) (ستيرنبرج [١٩٧٨] ١٩٩٣) من فوق عالم القصة الخيالية (فالراوى خارجى عن النص ويختلف عن البطل ويتميز بالتركيز الصفرى) وبين النظرة

البانورامية إلى العالم الخيالى وسهولة الوصول إلى أفكار الشخوص وعواطفهم. والراوى يتميز بالتدخل ويقدم تعليقات كثيرة 'ميتاسردية' أى 'من فوق السرد'. وعلى عكس ذلك، فى الحالة السردية الخاصة **بالشخصية** (figural) وهى نمط أولى أيضًا (والمثال له رواية **صورة الفنان فى شبابه** لـچيمز چويز) نجد أن السرد يوهمنا بإمكان الدخول مباشرة إلى ذهن البطل الرئيسى، ولا يوجد به قناع للراوى يشغل مكان الصدارة. وأخيرًا لدينا الحالة السردية للمتكلم (مثل رواية **ديڤيد كوپرفيلد** لديكنز) حيث يسترجع الراوى تجاربه السابقة، ويقيمها باعتباره 'الذات الراوية'، ولكنه كثيرًا ما ينغمس ويغمس القارئ معه فى تجارب ذاته السابقة، ولما كانت الحالات السردية الثلاث مجرد **أنماط أولية**، فإن النص الواحد قد يجمع بين خصائص هذه الحالات السردية جميعًا. ويقول ستانزيل إن قصص القرن التاسع عشر، خصوصًا، يتجلى فيها ما يسميه الجمع بين موقف المؤلف والشخصية معًا، بمعنى تكرار الانتقال بين المنظورين الخارجى والداخلى فى أى قسم من أقسام القصة أو الرواية.

وعندما قام ستانزيل بمراجعة دراسته الأصلية للرموز فى عام ١٩٧٩، جعل الحالات السردية الثلاث تقوم على ثلاثة محاور. فأما فئة 'الشخص ' (أى إن كان الراوى فى داخل القصة أو خارجها) فتقوم على تماهى أو عدم تماهى عوالم السرد والقص الخيالى مع المتكلم فى النمط الأولى للحالة السردية الموجودة عند قطب التماهى؛ وأما فئة المنظور (أى إن كان المنظور داخليًّا أو خارجيًّا) فهى التى تحدد وجود المؤلف فى الحالة السردية، باعتبارها نمطًا أوليًّا يهيمن علي المنظور الخارجى، وأما فئة الطريقة (أى إن كان الراوى يتكلم بلسانه أو يعكس كالمرآة كلام غيره) فهى التى تحدد الحالة السردية للشخص القائم فى القطب العاكس. وقد وضع ستانزيل هذه الحالات السردية الثلاث فى **حلقة رمزية** لا من أجل التصنيف وحسب بل حتى يمثل بوضوح خطوط الاتصال بين الأشكال السردية وبين الانفتاح الرئيسى للتصنيف. وعلى الرغم من اعترافه بهذه الأهداف فقد أثار النموذج مناظرات حامية الوطيس (ستانزيل ١٩٧٨، ١٩٨١، ڤون ١٩٨١، چينيت ١٩٨٨ وتشاتمان ١٩٩٠).

وسوف أناقش الآن عمل ثلاثة باحثين على وجه الخصوص من أشد علماء السرد

نفوذًا من بين من أتوا بعد ستانزيل و چـينيت، فى المرحلة الكلاسيكية لعلم السرد[٩].كان چيرالد پـرنس أول من قدم إلى القراء معجمًا لمصطلحات علم السرد، (وقد استكمله الآن شلينجر بإصدار **موسوعة الرواية** عام ١٩٩٨، وتحت الطبع حاليًا **موسوعة رتلدج للنظرية السردية** التى شارك فى وضعها هيرمان، و يان، وريان)؛ كما قدم تهذيبين مهمين لنموذج چـينيت، إذ قدم مفهوم تلقى السرد (narratee) (*narrataire*) أى الشخص الذى يخاطبه الراوى داخل النص، والثانى تعريفه المسهب لجوهر السرد[١٠] (narrativehood) (أى ما يجعل السرد سردًا) ودرجة 'السردية' (narrativity) (أى جودة صوغ السرد). فأما التجديد الأول فقد أدى إلى نشأة عدد كبير من النماذج ذات التوجه الاتصالى (مثل نموذج كوسته ١٩٩٩، وسِلْ ٢٠٠٠). وأدت محاولة برنس لتعريف المتطلبات الأساسية لجعل النص يعتبر سرديا إلى إلهام الباحثين بتقديم صياغات كبرى جديدة للمصطلح ومفهوم السردية عند هوايت (١٩٨٠) وتشاتمان (١٩٩٠) وريان (١٩٩٢) وستورجيس (١٩٩٢) وفلوديرنيك (١٩٩٦) وبرنس (١٩٩٥، ١٩٩٩) وماكهيل (٢٠٠١) وستيرنبرج (٢٠٠١) وهيرمان (٢٠٠٢).

وثانى النقاد الذين أود مناقشة عملهم هنا الباحثة الهولندية ميكه بال (Mieke Bal) التى اقترحت توسعًا معينًا فى نظرية چـينيت عن التركيز [أى تحديد البؤرة] (focalization) وكان اقتراحها خلافيا أول الأمر ثم ما لبث أن شاع. وتقول بال إن التعريف الصحيح للتركيز يتطلب وجود عاملين: الأول من يقوم بالتركيز، والثانى موضوع التركيز، ومن ثم فهى تميز بين من يقوم بالتركيز (كأن يكون راويًا خارجيًّا أو شخصية ما) وبين ما يقع التركيز عليه (مثل السلوك الخارجى لشخصية من الشخصيات أو حالتها النفسية، وقولها يتفق مع تمييز چـينيت بين التركيز الخارجى والتركيز الداخلى)[١١]. ومن ثم فإن بال تعيد صوغ نموذج چـينيت الذى كان قائمًا على تحديد المنظور – فالتركيز الصفرى (عدم وجود حدود) مضاد عنده للتركيز المحدود، خارجيًّا كان أو داخليًّا – إذ تحوله إلى ثنائية محضة تقتصر على القائمين بالتركيز وموضوعات التركيز. ويؤدى هذا عندها إذن إلى تقديم راوية يقوم بالتركيز، باعتباره

الراوى الذى "يرى". والتجديد المهم الثانى عند بال توسيعها لنطاق السرد حتى يشمل الأفلام السينمائية (وهو الذى سبق أن ناقشه تشاتمان ١٩٧٨: ٩٦) والباليه والدراما (بال ١٩٩٧: ٥). ولكن بال – على الرغم من اهتمامها الشديد بالوظائف الأيديولوجية لفن السرد – كانت تعارض إضفاء الطابع البشرى على الراوى، إذ لم يكن يعنيها غير الوظيفة التى يؤديها السرد، وتشير إلى من يقوم بالسرد من وجهة نظر وظيفته وحسب. وأما فى بحوثها اللاحقة على دراسة السرد فقد تحولت إلى التركيز على فن الرسم باعتباره سردًا وباعتباره أيديولوجيا، خصوصًا فيما يتعلق بموضوعات الكتاب المقدس ومن منظور نسوى. وكانت بذلك تستبق التطورات اللاحقة فى التاريخية الجديدة وفى الدراسات الثقافية.

وأما ثالث الثلاثة الذى أخصهم بالذكر فى هذا القسم فهو سيمور تشاتمان الذى وضع الكتاب العمدة فى دراسة السرد فى الولايات المتحدة وعنوانه **القصة والخطاب** (١٩٧٨)[١٢]. وكان العرض الباهر الذى قام به تشاتمان للمستويين الأساسيين من مستويات السرد – أى القصة (وهى موضوع السرد) والخطاب (أى النص) – من وراء إعادة صوغ التساؤل عما يشكل السرد، من خلال توسيع تعريفه بحيث يشمل ضروبًا منوعة من الوسائط السردية، وخصوصًا الأفلام السينمائية. ومن ثم فإن الخطاب السردى فى نموذج تشاتمان يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة: مثل الخطاب السردى، وتتابع الأحداث فى الفيلم وهلم جرًّا. ويستند تعريف تشاتمان للسردية فى **القصة والخطاب** على العلاقة الدينامية المتداخلة بين مستوى القصة (الحبكة) والخطاب (التمثيل الوسيط). والكتاب النظرى المهم التالى الذى وضعه تشاتمان عنوانه **التفاهم** (١٩٩٠) يوسع من نطاق مفهومه للسردية بإدماج النص السردى مع غيره من أنماط النصوص (مثل نصوص إقامة الحجج، والنصوص الوصفية إلخ) وبذلك فتح الطريق أمام المناقشات اللغوية و'عبر النوعية' لخصائص السرد[١٣]. وإلى جانب تقديم تشاتمان تمييزه المفيد بين الراوى السافر والراوى الخفى، فإنه قد أغنى مصطلحاتنا بتمييزه بين 'الانحراف' (slant) فى السرد وبين 'المصفاة' (flter) المرتبط بالشخصية، للدلالة على الحدود التى يتسم بها المنظور؛ ولقد كانت هذه المحاولة للفصل بين أنماط وجهة النظر

القائمة على الأيديولوجيا وغيرها من القائمة على الإدراك الحسى بالغة التأثير فى الدراسات الخاصة بالتركيز وعدم الثقة [فيما يقال][١٤]. زد على ذلك أن تشاتمان كان من أوائل النقاد الذين حللوا الفيلم السينمائى باعتباره نوعًا سرديًا. وهكذا وضع أساس البحث فى الأفلام باعتبارها سردًا، مستكملاً بذلك بعض الدراسات الجوهرية مثل دراسات متز (١٩٧١) (Metz) وبرانيجان (Branigan) (١٩٨٤، ١٩٩٢) وبوردويل (Bordwell) (١٩٨٥) وغيرهم. وقدم تشاتمان أيضًا مفهومًا خلافيًا فى دراسات الأفلام وهو مفهوم "الراوى السينمائى" (١٩٩٠: ١٢٦-١٣٤) محاولاً بذلك تزويد الخطاب السينمائى بوظيفة الراوى المعادلة لوظيفته فى فنون السرد اللغوى.

وهكذا فقد وضع علم السرد الكلاسيكى، كما رأينا، بعض المصطلحات اللازمة لوصف التنوع النصى، كما أقام عددًا من الفئات اللازمة للقواعد السردية والشعرية السردية، وربما يكون التمييز بين القصة والخطاب أول هذه الفئات الأساسية. ونرى ثانيًا أن مفهوم السرد باعتباره توصيلاً قد أدى إلى وضع قائمة موسعة للحالات السردية، بحيث تضم ما يزيد على المؤلف والراوى (وهو الذى ابتكره ك. فريدمان وڤولفجانج كايزر باعتباره شخصًا مستقلاً) ونقصد بها استحداث ما يسمى بمتلقى السرد (narratee) والمؤلف الموحى به (بوث [١٩٦١] ١٩٨٣)، والقارئ الموحى به (إيزر [١٩٧٢] ١٩٩٠). وفى الوقت نفسه اتضحت بعض ملامح السرد مثل استخدام الضمائر، والطاقات التعبيرية والإشارات الزمنية، وهى التى أدت إلى توليد أعداد بالغة الكثرة من الفئات الجديدة التى ذكرناها آنفًا (مثل الحالات السردية عند ستانزيل؛ والراوى الداخلى والخارجى، والترتيب، والإيقاع والتواتر عند چينيت؛ وما جاء به تشاتمان من 'انحراف' و'مصفاة'؛ والقائم بالتركيز عند بال، ومثل فئتى التواصل والمنظور عند لانسر وهلم جرًا). وأدت فئة 'زمن الفعل' فى السرد خصوصًا إلى العديد من الدراسات الحاسمة (ڤاينريش [١٩٦٤] ١٩٨٥، وريكور ١٩٨٤-١٩٨٨، وفلايشمان ١٩٩٠). وإلى جانب قضية التركيز نجد أن قضية مستوى السرد، وخصوصًا مكانة خطاب الشخوص، قد أثارت اهتمامًا بالغًا. ومن بين المسائل التى انشغل بها باحثو الترجمة انشغالاً كبيرًا مسألة تمثيل الوعى فى السرد، خصوصًا فى شكل

الخطاب الحر غير المباشر (قون ١٩٧٨، ماكهيل ١٩٧٨، ١٩٨٣، بانفيلد ١٩٨٢، تسرنبرج ١٩٨٢، فلوديرنيك ١٩٩٣).

وعلى الرغم من أن النماذج الكلاسيكية كانت تركز فى بداياتها تركيزًا بنيويًا على الحبكة وضروب قواعد السرد[١٥] عند تودوروف، وبارت، وبريمون، وجريماس، فإن علم السرد فى السبعينيات والثمانينيات كان يوجه معظم اهتمامه إلى الخطاب والسرد لا إلى الحبكة. ولم تعد الحبكة إلى بؤرة التركيز إلا فى الدراسة القائمة على التحليل النفسى التى كتبها پيتر بروكس بعنوان **القراءة من أجل الحبكة** (١٩٨٥)، وفى الآونة الأخيرة، فى عمل مارى –لور ريان (١٩٩١، ١٩٩٢) وديـڤـيد هيرمان (٢٠٠٢) ومن الغريب أن يظل لدينا مجال من مجالات السرد دون أن يحظى بما يستحقه من البحث العلمى، إلى حد ما، وهو وصف الأمكنة والشخصيات، على الرغم من وجود بعض المقالات الممتازة، على الأقل، عن الموضوع الأخير بأقلام فيليب هامون (Hamon) (١٩٧٢) ويورى مارجولين (Margolin) (١٩٩٠، ١٩٩٥، ١٩٩٦) ورالف شنايدر (Schneider) (٢٠٠١) [١٦]. ونقول أخيرًا إن المحاكاة السردية وقضية الطابع الخيالى أصبحتا من القضايا التى تحظى بتركيز رئيسى، خصوصًا فى سياق أدب ما بعد الحداثة التى كان فيها يبدو يناقض النماذج السردية عند چينيت وستانزيل إذ كانت قائمة على الرواية الواقعية فى الفترة من القرن الثامن عشر إلى أوائل القرن العشرين. فإذا كان علم السرد الكلاسيكى قد بدأ بتحليل نصوص ما بعد الحداثة باعتبارها منحرفة عن معايير الواقعية والتماثل [مع الطبيعة] (فلا حبكة بها، وشخصياتها متناقضة، وتركيز تتابع الأحداث غير منطقى إلخ) فإن بعض الدراسات، مثل دراسة وولف (١٩٩٣) قد ساعدت على تجاوز وصف حيل نزع الألفة، وعلى تحليل الاستراتيجيات الميتاخيالية فى إطار القص الخيالى وخلق الوهم الجمالى. ومن الدراسات المهمة التى أقامت التضاد بين القص الخيالى وبين السرد التاريخى دراسة ريكور (Ricoeur) بعنوان **الزمن والسرد** (١٩٨٤ – ١٩٨٨) ومقالات چيرار چينيت ودوريت قون (التى أعاد چينيت نشرها فى ١٩٩١ وقون فى ١٩٩١). وتوسيع نطاق التحليل السردى ليشمل كتابة التاريخ وليشمل بصفة عامة السرد غير الخيالى الذى لم يتحقق إلا فى أعقاب "التحول إلى

السرد" فى الدراسات التاريخية وهو المرتبط أساسًا باسم هايدن هوايت. إذ أثبت هوايت فى تحليلاته لكتابة التاريخ فى القرن التاسع عشر وجود أطر أنواع أدبية فى الكتابات السردية للتاريخ (خصوصًا ١٩٧٣و١٩٨٧). والأهم من ذلك أنه أقام الحجة على أن بناء الحبكة (أى ما يسمى بالتسريد narrativization) يؤثر فى الخطاب التاريخى تأثيره فى السرد الأدبى. وإلى جانب هذا نجد أن التحليل السردى للنصوص التاريخية فى القرن العشرين (كارار Carrar ١٩٩٢) والبحوث فى القصص 'الحقيقية' (faction) (أى الرواية غير الخيالية)[١٧] كانت تؤكد بصورة متزايدة خطوط الاتصال بين السرد الأدبى والسرد غير الأدبى، كما قدمت قضية الاستراتيجيات السردية المستخدمة بطرائق مختلفة، أو الجمع بينها فى أحد هذين المجالين.

فلننظر الآن فى أول تغيير رئيسى للنموذج فى الدراسات السردية، وهو الذى بدأ فى أوائل الثمانينيات وكان ذا صلة وثيقة بالاتجاهات المعاصرة للنظرية النقدية فى الولايات المتحدة.

تجاوز الشكل: التداولية، والمذهب النسوى، والأيديولوجيا

نشأ علم السرد السياقى من مصدرين رئيسيين. ولنا أن نحدد المصدر الأول بأنه التقاليد الأمريكية الأصيلة فى أعقاب نشر كتاب هنرى چيمز **فن الرواية** (١٩٠٧ – ١٩١٧؛ چيمز [١٩٣٤] ١٩٥٣) والعمل الذى تلاه حول المنظور السردى (پيرسى لابوك ١٩٢١ ونورمان فريدمان ١٩٥٥) والذى وصل إلى ذروته فى دراسات ومن س. بوث عن السخرية فى كتابه **بلاغة القص الخيالى** ([١٩٦١] ١٩٨٣) و**مدخل بلاغى للسخرية** (١٩٧٤)[١٨]. والمصدر الرئيسى الثانى هو الثورة التداولية فى علم اللغة [التداولية pragmatics هى طرائق استخدام اللغة] التى حلت محل البنيوية اللغوية والنحو التوليدى، وأعادت البحث فى دلالة الألفاظ [علم الدلالة] والتوجه السياقى والقضايا النصية إلى دراسة اللغة. فإذا كان النموذج اللغوى فى الفترة السابقة قد أدى إلى وضع ضروب القواعد النصية (مثل فان دييك ١٩٧٢، وپتوفى وريزر ١٩٧٣، وپتوفى ١٩٧٩) والسيمياء [أو السيميوطيقا أى دراسة العلامات] (لوتمان ١٩٧٧)

فلقد استعيض عن هذه الآن بعلوم اللغة النصية، ونظرية أفعال الكلام، وعلم اللغة الاجتماعى، وتحليل المحادثة، وهى التى كانت تقدم منهجيات ومفاهيم ملائمة إلى حد بعيد للتطبيق على الأدب. وكانت التداولية اللغوية، بصفة خاصة، تؤكد فكرة الوظيفة بطرائق تتيح إقامة علائق متعددة بين الشكل والوظيفة. وهكذا فقد أدى العمل الذى يقوم به مائير ستيرنبرج وغيره من أعضاء معهد پورتر للشعرية والسيمياء فى تل أبيب إلى إثبات أن شكلاً من الأشكال يمكن أن يعادل عدة وظائف، وأن وظيفة معينة يمكن أن تتميز بعدة عناصر هيكلية سطحية وكان من الآثار المؤكدة لهذا البحث تعزيز التحليل الوظيفى وقضايا الإطار النظرى، فأرسى بذلك أساسًا لإجراء دراسات ذات طابع معرفى أكبر فى التسعينيات[١٩].

وكان السرد القائم على المحادثة الذى حلله وليم لابوف فى السبعينيات، وديبورا تانين، وولاس تشيف وغيرهما فى التسعينيات، قد أصبح من المجالات الأساسية فى البحوث السردية فى ألمانيا فى أواخر السبعينيات (هارڤيج ١٩٧٥، إيرليتش ١٩٨٠، كواسوف ١٩٨٠، ١٩٩٩، وستيمپل ١٩٨٦) كما كان له تأثير جوهرى فى دراسة السرد فيما بعد المرحلة الكلاسيكية عند ديڤيد هيرمان (١٩٩٧، ٢٠٠٢) ومونيكا فلوديرنيك (١٩٩١، ١٩٩٣، ١٩٩٦). وفى الوقت نفسه كانت تزداد باطراد دراسة الجوانب الجمالية وشبه الخيالية فى قص القصص اليومية فى إطار علم اللغة (تانين ١٩٨٢، ١٩٨٤، ونوريك ٢٠٠٠، وأوكس وكاپس ٢٠٠١). وأدت هذه الدراسة إلى توسيع المادة السردية المدروسة، فأصبحت تتضمن اليوم السرد اللغوى الشفاهى إلى جانب الرواية والقصة القصيرة.

وقد نجح مجال ثان من مجالات البحث السردى فى تقديم ثماره فى سياق النقد الأدبى النسوى. ففى ١٩٨٨ اندلعت مناظرة حامية الوطيس بين سوزان لانسر (١٩٨٦، ١٩٨٨) ونيلى دينجوت (١٩٨٨) حول العمى الذى يعانى منه علم السرد إزاء قضايا النوع (لانسر ١٩٩٢، ١٩٩٥، ١٩٩٩) وهى تركز أساسًا على تحديد كون الراوى رجلاً أو امرأة (انظر أيضًا فلوديرنيك ١٩٩٩). وهكذا فإن مسألة خصائص الراوى (سافر/ متخف، داخلى/ خارجى إلخ) قد اتسعت لتشمل مجال الجنس والنوع

الاجتماعى؛ ولابد الآن من مقارنة التسمية الصريحة، أو الأوصاف الخاصة بالراوى أو أفعاله، بالإشارة المضمرة إلى كونه رجلاً أو امرأة من خلال قوانين الملبس، وأنساق السلوك، والافتراضات الثقافية السابقة. وأمثال هذه التحليلات تداولية بالمعنى اللغوى الأصلى للمصطلح، ما دامت تتضمن استراتيجيات التفسير عند القراء، وتأملاتهم وحدسهم. وبدلاً من السعى لإعادة تصنيف الفئات السردية الرئيسية، يقترح روبين وورهول (Warhol) الاكتفاء بمفهوم "الراوى المشارك" فى محاولة لمناقشة الأنماط المختلفة من الخطاب السردى فى النصوص التى يكتبها الرجال أو النساء (وورهول ١٩٨٩، ٢٠٠٣). وهنا أيضًا نجد مشاركة مرموقة من جانب من يتلقى السرد فى داخل النص، أو القراء الفعليين. فإلى جانب قضية الجنس أو النوع، نجد أن قضية أبنية الحبكة "الأنثوية" فى مقابل أبنية الحبكة "الذكورية" (ميزاى ١٩٩٦، بيج ٢٠٠٣) ومراجعات تاريخ السرد من وجهة نظر أنثوية (مثل دراسة أفرا بن باعتبارها روائية أدنى، عند فلوديرنيك ١٩٩٦) قد أصبحت قضايا تركيز بحثية إضافية. وفى الوقت نفسه قامت روف (Roof) (١٩٩٦) ولانسر (١٩٩٥، ١٩٩٩)، بتوسيع نطاق البحث النسوى حتى يصبح قضايا المثلية الجنسية(٢٠).

وقد ظهر فى الثمانينيات والتسعينيات مجال ثالث شاسع فى البحوث السردية، وهو فى آخر المطاف مجال أيديولوجى. والتركيز فى هذا العمل مستمد من المباحث النظرية الجديدة، مثل النقد فيما بعد الاستعمار، أو التاريخية الجديدة أو الدراسات الثقافية. فإذا أخذنا النقد الخاص بما بعد الاستعمار مثلاً، فى هذا النوع من التحليل السردى، وجدنا أن القضية الرئيسية تتعلق بالأسلوب الذى يصطبغ به النص بخطاب الاستعمار (الجديد) الذى يتواطأ مع قهر الشعوب الأصلية وكيف ينتهى هذا الخطاب فى الوقت نفسه بتقويض هذه الأيديولوجيا. وكثيرًا ما تتضافر قوى دراسات ما بعد الاستعمار مع قوى النظرية النسوية أو دراسات النوع فى حالات كثيرة فى تحليل ضروب الخطاب الاستشراقى، والاستعمارى والذى يرسم صورًا غريبة [للآخر] ما دامت الأنساق الأبوية والاستعمارية (الجديدة) تسير فى خطوط متوازية فى النصوص الأدبية، أو أدب الرحلات، أو الكتابة التاريخية. ويحاول النقد السردى من زاوية ما بعد الاستعمار أن

يصف كيف يساعد اختيار تقنيات سرد معينة على نقل ما يكمن فيها من مبان استشراقية أو أبوية، وكيف يستطيع السرد – من خلال اختيار بؤرة التركيز، أو هيكل الحبكة، أو استخدام الخطاب الحر غير المباشر – أن يقاوم هذه المبانى، وأن يقوضها أو يفككها. ونجد أخيرًا أن علم السرد من منظور ما بعد الاستعمار يهتم بتقنيات السرد التجريبية التى تعادل الاحتفال بالتهجين الثقافى أو التحرير الرمزى لشاغلى المرتبة الثانية. (لمن يود الاطلاع على النقد الموجه إلى هذا الاتجاه أن يرجع إلى پرات ١٩٩٢، وسپير ١٩٩٣، وفلوديرنيك ٢٠٠٠ ب، وريتشاردسون ٢٠٠١أ).

ويمنعنى ضيق المساحة من ضرب أمثلة إيضاحية للبحوث المماثلة فى تحليل السرد من وجهة نظر ماركسية أو مادية ثقافية فى فترة سابقة، أو أن أناقش أساليب استخدام النظرية السردية عند أصحاب التاريخية الجديدة. (ولمن يريد استقصاءات جيدة الإطلاع على إيجيلتون ١٩٩٦ وكويلى ٢٠٠١) والواقع أن القراءات الماركسية للرواية واستخدام ماركس وإنجلز لمفهوم الأيديولوجيا، وكذلك ألتوسير، كانت تهتم اهتمامًا حاسمًا بالسرد والرواية (كما يشهد على ذلك عمل چورچ لوكاتش). وأما ما أريد تأكيده هنا فهو الاتجاه المتزايد إلى قراءة النصوص قراءة تبرز أعراضًا معينة عند النقاد النسويين، ودعاة نصرة المرأة، وأصحاب منظور ما بعد الاستعمار والمنظور الأيديولوجى، فالمناقشات النقدية للنصوص والأنواع الأدبية تشبه العمل السابق بالتحليل النفسى فى محاولة تحديد أماكن الاستراتيجيات النصية التى تدل على وجود "دوافع" لاواعية أو مكبوتة نفسيًّا أو أيديولوجيًّا، بحيث يميط الناقد اللثام عنها، فى قراءة "ضد طبيعة" النص الظاهرة. وهذا الكشف عن الدوافع السرية فى النص، وقد لا يكون لدى المؤلف وعى بها على الإطلاق، من شأنه أن يغير نسق تفسير التقنيات السردية أيضًا، ومعنى هذا وجود تقنيات سردية ونظرية يستخدمها المؤلف لنقل معانيه، ولكن هذه التقنيات تنقسم ما بين وظائفها الدلالية الظاهرية ونقلها السرى الخبيث للمغزى الأيديولوجى. ويزداد تعقيد هذا السيناريو لأن النقاد الماركسيين والنسويين والباحثين فيما بعد الاستعمار كثيرًا ما يستشفون علامات تشير إلى أن النص يقوض أو يشكك خلسة فى مفاده الأيديولوجى الظاهر، والمثال على ذلك أن النص قد

يظهر امتداحه للأبنية الذكورية ولكن الناقد يستطيع أن يجد فيه انتقادًا لها. وهكذا نرى في العديد من قصص كيپلنج القصيرة أن الصوت القاص يشارك ظاهريًّا فى خطاب استعمارى استشراقى، ولكن حبكات الحكايات تقوض دروس التفوق البريطانى واحتقار أبناء البلد، فكأنما ينطق الراوى بما ينطقه ساخرًا [أى ليعنى عكس ما تقوله الكلمات] (وقصة "خارج السور" نموذج جيد لمثل هذا التركيب). وأما الذى لم يحظ بالتحليل المنهجى فى علم السرد فهو الأنساق السردية التى تلجأ إليها هذه القراءات (ولكن انظر تشيمبرز ١٩٩١، وسينفيلد ١٩٩٢)؛ كيف يمكن للتقنيات السردية أن تعنى الشىء وضده فى الوقت نفسه؟ وما أنماط التقنيات السردية التى نعنيها فى هذه الحالات؟ ففى الأغلب الأعم، لا تستطيع عناصر شكلية محددة أن تدل على أعراض أيديولوجية أوعلى عكسها؛ بل إن الإطار الذى تقرأ فيه هذه النصوص هو الذى يفتح مسالك ودروبًا للتفسير لم تكن بارزة أصلاً للقارئ من دون هذا الإطار (الأبوى أو الاستعمارى أو الرأسمالى إلخ.).

وينقلنى هذا النوع من زيادة التعقيد فى قضايا السرد إلى القسم التالى حيث أناقش مظاهر التوسع فى دلالة مصطلح السرد فى الآونة الأخيرة، فإذا كان كل شىء قد تحول إلى نص فى الستينيات (بما فى ذلك منظر پاريس من قمة برج إيفيل) فإننا نشهد الآن "تحولاً إلى السرد".

"التحول إلى السرد" وأجهزة الإعلام

أريد أن أناقش فى هذا القسم التطورات فى دراسات أجهزة الإعلام وتعميم استعمال مصطلح "السرد" (انظر بال ١٩٩٩) فى إطار عريض من العلوم الاجتماعية، الأمر الذى نتج عنه تطبيق النماذج السردية على ضروب الخطاب القانونى أو الطبى أو السيكلوجى أو الاقتصادى. وأمثال هذه التوسعات دائمًا ما تتسم بالتوتر ما دام استيلاء المباحث غير الأدبية على الأطر السردية كثيرًا ما يؤدى إلى تمويع الأساس السردى، وفقدان الدقة، والاستخدام المجازى لمصطلحات السرد. ولكن ريمون-كينان تقول (٢٠٠١) إن على النظرية السردية أن تُطوِّع نفسها كى تستوعب انتشار مفاهيمها فى

سياقات غير سردية، ففى ممارسة التحليل النفسى، وهو المثال الذى تضربه، يتلقى المرضى التشجيع على بناء قصص حياتهم بأنفسهم حتى يتمكنوا من رسم هويات إيجابية لذواتهم (انظر إيكينز ١٩٩٩). وكما يثبت قون (١٩٩٩: ٣٨-٥٧) نجد أن القصص المروية فى عيادة فرويد كانت تختلف اختلافًا كبيرًا عن القصص المروية من الخيال ومن الحياة الواقعية. وما يلفت النظر بصفة خاصة فى هذا السياق كثرة الاستخدامات الغريبة لمفهوم "السرد" المصاحب لقص القصص. وهكذا فإن عددًا كبيرًا من العلوم الاجتماعية يستخدم قصصًا مستقاة من المقابلات الشخصية باعتبارها المادة المصدر وبعدها يبنى ما يسمونه "قصة" عن التشرد أو "قصة" عن النزعة الإجرامية. وتمثل هذه القصص إضفاء الطابع العقلانى على أنواع السلوك والخبرة التى يلاحظها الأطباء فى مرضاهم وليست قصصًا بأى معنى تقليدى من معانى علم السرد. بل إن الاستراتيجيات السردية شائعة هذه الأيام فى تعليم السياسات (رو Roe ١٩٩٤). وعلى النظرية السردية ألا تبدى مجرد رفض لتطبيق مصطلحات علم السرد على موضوعات مختلفة بل أن تحاول أن تستحدث تنظيرًا للمفهوم وأن تقترح أطرًا نظرية قادرة على التغلب على فقدان الدقة المصاحب لهذه الظاهرة (نونينج ونونينج ٢٠٠٢: ٣-٥).

وأود الابتداء بالتحليل النفسى، الذى شهد ذروة استعماله للسرد فى الثمانينيات عندما نشر روص تشميرز (١٩٨٤) وبيتر بروكس (١٩٨٥) دراسات مهمة باستعمال أطر التحليل النفسى. ففى السرد، يمكن استخدام ثلاثة تطبيقات رئيسية لمفاهيم التحليل النفسى: وهى تحليل المؤلف، وتحليل الشخصيات، وإخضاع علاقة القارئ بالنص للتفسير على ضوء التحليل النفسى. وطبقًا للنماذج المختلفة، يمكن لهذا التحليل أن يستند إلى أسس فرويدية، أو لاكانية، أو كلاينية، أو سواها من الأطر النظرية. وتركز معظم الدراسات الأدبية التى تستعين بالتحليل النفسى على مفاهيم محددة مثل الكبت، أو النقل، أو الهرع (الهيستيريا) وقد أبدى كثير من النقاد قلقهم الشديد إزاء معاملة المرأة فى النص، إذ كانوا يقرؤون فى النص، من خلال التحليل النفسى، تغليبًا لمكانة الرجل ولو لم يعبر النص فى الحقيقة عن ذلك[٢١]. وعلى العكس من هذا نجد أن العمل فى

الآونة الأخيرة فى مجال التحليل النفسى لا ينتفع وحسب بما يقصه المرضى من القصص بل ينتفع منهجيًّا بالحوار والسرد فى تحقيق الأغراض الإكلينيكية (شافر ١٩٩٢). والملاحظ أن أمثال استعمال هذا السرد فى العلاج وفى تنظير العملية العلاجية يعتمد على الانتفاع بالمفاهيم السردية بأسلوب بينيٍّ، ولا يعنى هذا أن النصوص الأدبية تُدرس فى إطار التحليل النفسى الكلاسيكى، بل يعنى تحليل التفاعل بين المعالج والمريض فى إطار سردى وبمنهجية سردية.

وفى الخطاب القانونى أيضًا نجد أن السرد طالما نهض بدور جوهرى. فالشهود والمتهمون يقصون قصصًا، وأفراد الشرطة والنيابة والمحامون والقضاة يقدمون حكايات تضفى الشرعية على آرائهم بحيث يجدها المحلفون مقنعة. أضف إلى ذلك أن قصص الإدانة أو التبرئة كثيرًا ما تقوم على تفسيرات للأدلة تشبه ما يصوغه المحلل النفسى اهتداء بأعراض المريض. ولقد نشأ فى الأعوام العشرين الأخيرة مجال جديد للبحث اسمه "القانون والأدب"، وهو يتناول التنظيرات الأدبية للشؤون القانونية (ڤايسبرج ١٩٨٤، ١٩٩٢، ديموك ١٩٩٦، بروكس ٢٠٠٠، توماس ١٩٨٧، ٢٠٠١) وتأثير اللغة القانونية (خصوصًا اللغة المجازية) فى الممارسة القضائية (هايد ١٩٩٧)[٢٢] ويتضمن جانب كبير من هذه البحوث قضايا سردية.

وعلى الرغم من أن السرد قد أصبح مصطلحًا مهمًا فى مباحث أخرى كثيرة فإن المبحثين اللذين ناقشتهما عاليه يكفيان لإثبات أن الباحثين يزداد انتفاعهم باطراد بعلم السرد باعتباره مبحثًا رئيسيًّا. وهكذا يجد علم السرد أنه يواجه استعمالات لمفهوم السرد غير أدبية بل وغير لغوية، وفي غمارها يبدو أن الإطار الأدبي والشعري لعلم السرد التقليدي يفقد دلالته.

وإلى جانب هذه التوسعات في مصطلح السرد، نجد أن المداخل الجديدة في الدراسة السردية تتضمن أيضًا نظرية 'العوالم الممكنة' والنقل في الآونة الأخيرة للتحليل السردي إلى نصوص الحاسوب ودراسات الاتصال. وأما نظرية العوالم الممكنة فلها تقاليد فلسفية بدأت عند صول أ. كريپك، ويرجع منشؤها أصلاً إلى محاولة حل

مشكلة الإحالة فى القصص الخيالية. وأما مفهوم العوالم الممكنة (الذى لم تعد الإحالة تمثل فيه مشكلة) فقد كان من أوائل من انتفعوا به فى بحوث علم السرد توماس ج. پاڤيل (Pavel) ولوديمير دوليزيل (پاڤل ١٩٨٦، ودوليزيل ١٩٩٨ أ و١٩٩٨ ب)[٢٣] ويرتبط الآن بعمل مارى-لور ريان (١٩٩١، ١٩٩٩، ٢٠٠١)، وكان مقترحات هذه النظرة مهمة بصفة خاصة فى شرح هيكل الحبكة، أو تلاعب القارئ بالتطورات البديلة للحبكة، أو سلسلة أفعال الشخصيات المعتزم اتخاذها أو المتخيلة. ومن التجديدات الرئيسية فى هذا المدخل مفهوم هوية الشخص العالمية التى يتسم بها أبطال مثل ناپليون أو شرلمان فى النصوص الخيالية. وقد استخدمت ريان بعض النظرات الثاقبة فى نظرية العوالم الممكنة لتعيد صوغ مفهوم السردية (ريان ١٩٩٢) وتحليل القصص الحاسوبية الخيالية من منظور علم السرد (٢٠٠١). وتتناول بعض البحوث الموازية قواعد الصبغة الافتراضية (مارجولين ١٩٩٩ ب) ذات الارتباط الوثيق بسيناريوهات العوالم الممكنة.

ويستعرض كتاب نوننج ونوننج (٢٠٠٢) توسعات أخرى لعلم السرد عبر الأنواع الأدبية وفيما بين الوسائط [الإعلامية]. والجدير بالذكر بصفة خاصة زيادة الاهتمام الموجه فى دراسة السرد للدراما (ريتشارسون ١٩٨٧، ١٩٨٨، ٢٠٠١ ب، ويان ٢٠٠١)، وهو النوع الأدبى الذى كان الجميع يستبعدونه من علم السرد تقريبًا، باستثناء ميكى بال (١٩٩٧) ومانفريد فيستر الذى تنتفع نظريته عن الدراما – ذات النفوذ الكبير – بعدد كبير من فئات علم السرد (فيستر [١٩٩٧] ١٩٩١). والواقع أن إدراج نوننج للدراما تحت مظلة علم السرد 'العابر للأنواع الأدبية' كان قائمًا – إلى حد ما – على اعتناقه نظرية فيستر التى تقابل ما بين هيكل المنظور المفتوح وهيكله المغلق، وهو الذى كان قد وضع لتحليل المسرحيات ولكن نوننج ونوننج (٢٠٠٠ و٢٠٠٢) قد أعادا إدراجه فى جوهر علم السرد (انظر فلوديرنيك ٢٠٠٣ ب). كما يدرج نوننج ونوننج أيضًا تحليلاً لقصص الكاريكاتير (الكارتون) والرسم، والشعر، والموسيقى باعتبارها صورًا من السرد (انظر بصفة خاصة وولف ١٩٩٩، ٢٠٠٢). وتشغل

القصص المصورة والموسيقى مكانًا بارزًا لهما فى كتاب مارى-لور ريان بعنوان السرد عبر الوسائط (٢٠٠٤) ويناقشان فى مقالات مستقلة فى هذا الكتاب.

الوضع الراهن: التحول إلى النظرة المعرفية وبعث النموذج اللغوى

فى الوقت الذى حدث فيه "التحول إلى السرد" فى العلوم الاجتماعية ودخول النظرية السردية مجال دراسات أجهزة الإعلام، كان تحول رئيسى آخر قد بدأ وللمرء أن يسميه "التحول إلى النظرة المعرفية" (يان ١٩٩٧). إذ بدأت النظرية السردية تعيد توجيه نفسها، بصورة متزايدة، إلى الجذور المعرفية التى كانت موجودة من قبل فى التقاليد البنيوية والتشكيلية (هيرمان ٢٠٠٢) وتستوعب أيضًا بعض النظرات الثاقبة من علم اللغة المعرفى والدراسات المعرفية التجريبية. وإذن فإن لنا أن نرسم تاريخ علم السرد باعتباره علمًا يعتنق النماذج اللغوية واحدًا بعد الآخر كلما ظهر أحدها فى القرن العشرين، فكانت البنيوية (علم السرد الكلاسيكى)؛ وعلم اللغة التوليدى (القواعد النحوية للنص)؛ وعلم الدلالة، والتداولية (نظرية أفعال الكلام، قضايا التأدب إلخ)؛ ولغويات النص (تحليل المحادثة والتحليل النقدى للخطاب)؛ وعلم اللغة المعرفى فى الوقت الراهن (علم السرد المعرفى). والمعروف أن علم اللغة المعرفى يحلل الطريقة التى تحدد المعرفة الإنسانية سلفًا بناء اللغة. وتتضمن مداخل علم اللغة المعرفى موضوعات بالغة التنوع. ومن بينها إطلاق ألفاظ محددة على الألوان، والإحالات المكانية، وتحليل النظم المكونة للأجساد فى حدود تأثيرها فى التفكير المجازى والنظرى، والأهمية البالغة لهذه النظم والأنماط الأولية فى المعرفة الإنسانية، ومن ثم فى بناء اللغة.

ويتعلق التحول المعرفى فى الدراسة السردية بمستويين أساسيين. إذ نجده، من ناحية معينة، يركز على ضروب الإدراك الحسى البشرى للأفعال والأحداث من وجهة نظر معرفية، وهو يحلل، من ناحية أخرى، المبانى السردية (التى تنقلها النصوص) وكيف تطيع معايير أو أطرًا معرفية أساسية (انظر فان دييك وكينتش ١٩٨٣)[٢٤]. وإذا كان الكتاب العظيم الذى وضعه ديـڤـيد هيرمان بعنوان **منطق القصة** (٢٠٠٢) يركز

على المدخل الأول، فإن نموذج فلوديرنيك للواقعة السردية ومبانيها النصية السطحية يركز على المستوى الثانى. ونجد فى الوقت نفسه أن التحول إلى النموذج المعرفى قد أتى بطريقين منهجيين رئيسيين: يركز الأول على تحليل المحادثة والسرد فى اللغة الشفاهية بصفتها نموذجًا أوليًّا للسرد الأدبى والمكتوب، ويركز الثانى على الافتراضات المسبقة التركيبية عن العلاقة بين القارئ والنص. وأما فى الواقع العملى فإن شتى الدراسات تشترك فى جوانب معينة من جميع هذه التوجهات. وعلى أية حال فمن المفيد أن نقدم نسقًا عامًّا للتطورات فى هذا الصدد، إذ سوف يمكننا ذلك من تحديد أوضاع المشروعات الفردية باعتبارها فروعًا لأحد محورى التحليل. وجميع هذه المداخل ممثلة عند هيرمان (٢٠٠٣).

يركز كتاب **منطق القصة** لديفيد هيرمان أساسًا على القصة التى تقوم على المحادثة، وهى التى يرى أنها تمثل السرد بصفة عامة. ويتعلق مدخله المعرفى الرئيسى فى وضع قواعد للمفاضلة تقوم على أسس نوعية ويمكن التوسع فيها تاريخيًّا. وكان قد أصدر من قبل مجموعة من المقالات، جاءت فى وقتها المناسب، بعنوان **ضروب علم السرد** (١٩٩٩) ويتضمن ذلك الكتاب استقصاء لضروب النقد الحالية فى إطار علم السرد قبل مقدم الألفية الثالثة، وأما كتابه العظيم **منطق القصة** فيستعين بالفلسفة وعلم اللغة وتحليل المحادثة والنظرية المعرفية حتى يقترح نظامًا من الأشكال الصغرى والأشكال الكبرى التى تحكم منطق القصة ورواية القصة. ونجد فى هذا الكتاب المهم أن الفئات التقليدية فى علم السرد من حبكة إلى منظور إلى الشخص أو من يتلقون السرد (وغيرها) قد اجتمعت فى إطار أكبر مستوحىً من ضروب منوعة من المداخل اللغوية القائمة على علم اللغة (الفلسفى). وإذا كان تركيز هيرمان منصبًّا على **منطق السرد**، وبؤرته هى القصة لا الخطاب، فإن الكتاب الذى وضعته ماريسا بورتولوسى وپيتر ديكسون بعنوان **علم السرد النفسى** (٢٠٠٣) وجاء فى وقته المناسب، يفضل التحليل التجريبى لاشتباك القراء مع النصوص، ويثبت كيف تستطيع التجارب التى يستمر تحسينها ورفع مستواها أن تساعد على تحديد المعالم النصية المسؤولة عن إحداث

ردود فعل "أدبية" معينة عند القراء، أو على البت فيها إذا كانت بعض فئات علم السرد مثل التركيز [تحديد البؤرة] مفيدة فى العمل التجريبى الفعلى.

وعلى العكس من ذلك تجمع فلوديرنيك (١٩٩٦، ٢٠٠٣ أ) بين التأكيد الشديد لصبغة النموذج الأولى التى يكتسبها السرد القائم على المحادثة، وبين تأكيد البناء النصى السطحى، وبين المنظور الزمنى. ويعتمد هذا المدخل على نماذج معرفية فى حدود تحليلها للأنساق السردية التى يعتمد تحديد صورتها لا على 'علامات' لغوية فقط على مستوى البناء السطحى بل أيضًا على التحويل السردى (narrativation) الفعال للنص من جانب القراء. وإلى جانب هذا يتجلى فى عمل فلوديرنيك الاهتمام الشديد بالقضايا التاريخية أو الزمنية. وقبل ذلك، كان ستانزيل الباحث النظرى الوحيد الذى سبق إلى إظهار توجه تاريخى مهم مبكر. كما نهض تاريخ الأشكال السردية بدور معين فى الدراسات النسوية وفى عدد من التطبيقات الألمانية (مثل كورته ١٩٩٧). وقد أعادت فلوديرنيك (١٩٩٦، ٢٠٠٣ أ) وضع التحليل الزمنى للسرد على جدول الأعمال، خصوصًا بتركيزه على تطوير فن السرد من حقبة اللغة الإنجليزية الوسطى حتى عهد الرواية المبكر. وفى مجال تحليل نصوص العصور الوسطى والفترة الحديثة المبكرة مجال يبشر بنتائج نظرية مهمة ما دامت الفئات الحالية فى علم السرد لا تزال بصفة عامة قائمة على الرواية فى الفترة ما بين ١٧٠٠ و١٩٩٠ (على أقصى تقدير).

ومن كبار دعاة التحول المعرفى أنسجار نوننج الذى يعلن صراحة أن كل ما كتبه فى علم السرد يمثل جهدًا فى إطار المذهب التركيبى (constructivism)(*) [٢٥]. وكان

(*) يشير المصطلح إلى المذهب الذى أتى به فريق من الشعراء الروس الشبان في العشرينيات، وكانوا قد تأثروا بالتقدم التكنولوجى (مثل أصحاب المذهب المستقبلى) ومعارضين للتقاليد، فقالوا إن العمل الفنى مُرَكَّبٌ مثل ما تنتجه الهندسة الميكانيكية وإن كل شيء فيه يخدم المُرَكَّبَ، وهو يختلف عن المذهب البنائى (constructionism) الذى يقول إن الهويات والعقائد والممارسات الاجتماعية أبنية (constructions) بناها المجتمع أو هى من ثمار الخطاب التاريخى العَرَضى أى الخاضع لأحداث غير حتمية أو جوهرية، ومن ثم فهو نقيض المذهب الجوهرى (essentialism) وخير مثال عليه قــول سيمــون دى بوڤوار فى كتابها الجنس الثانى (١٩٤٩) "إن الشخص لا يولد =

نوننج قد بدأ بتحليلات للوظائف السردية فى روايات القرن التاسع عشر (١٩٨٩) وسرعان ما تحول إلى البحث النقدى فى المؤلف الموحى به (انظر الفصل الذى كتبه نوننج فى هذا الكتاب) ومراجعة مفهوم السرد غير الموثوق به (نوننج ١٩٩٩ أ و١٩٩٩ ب)[٢٦]. ويحاول نوننج فى عمله اختطاط مسار وسط بين التحليل النصى للإشارات التى تساعد القارئ على إدراك أن السرد لا يوثق به والبناء الفعال من جانب القارئ لصورة راوٍ غير موثوق به من خلال استراتيجية تفسيرية. وأما العمل الذى أنتجه نوننج ونوننج فى الآونة الأخيرة حول تعدد المنظورات (٢٠٠٠) أو "التعددية المنظورية" (multiperspectivism) فيتيح لمسار هذه الحجة أن يتسع ويصل إلى نتيجته المنطقية من خلال العملية الشاملة لإضفاء معان كلية على القصص، مستعيضًا عن مفهوم المؤلف الموحى به بنظرية الإحالات التركيبية إلى المعنى النصى الكلى. وعلى الرغم من أن هذا العمل ينتقد بوث، فإنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأخلاقيات السرد، وهى من أهم ما خلفه لنا بوث.

ويعود بنا هذا إلى وين سى. بوث وإلى إغلاق الحلقة التى بدأت بعلم السرد الكلاسيكى وما يفضله فى دراسة الرموز وتضمنت فى غضون ذلك توسعًا حاسمًا فى الموضوع وفى منهجيات النظرية السردية. فإذا كان علم السرد قد بدأ بالتركيز على الرواية، فإنه يعتبر الآن مسؤولاً عن إيضاح فنون السرد بكل أشكاله، وهو يتضمن القص القائم على المحادثة، وضروب التصوير السردى فى السياقات الطبية والقانونية، وكتابة التاريخ، والموضوعات الخبرية، والأفلام السينمائية، وعروض الباليه، والمسرحيات، ولقطات الڤيديو وما يزيد كثيرًا عن ذلك. ونجد فى الوقت نفسه أن علم السرد قد استوعب بعض النظرات الثاقبة للنظرية النقدية، وصاغ نفسه فى أشكال نسوية، وتتعلق بالتحليل النفسى وما بعد الاستعمار، كما اتخذ لنفسه نماذج من لغويات

= امرأة بل يصبح امرأة". وقد كتب لهذا المذهب الازدهار والانتشار على أيدى أرباب النظرية الأدبية وخصوصًا ميشيل فوكوه، وأما المذهب التركيبى فسرعان ما فقد أتباعه والموالين له والجمهور بحلول الثلاثينيات من القرن العشرين.

النص، والمذهب المعرفى، والمذهب التركيبى، والمذهب التجريبى وأدخلها فى أطره المنوعة. وربما تكون هذه المرونة السبب فيما اكتسبه هذا المبحث من حيوية وطاقات إنتاجية، فالمباحث العلمية المقيدة بمنهجية واحدة وحسب قد لاقت صعوبات جمة فى الصمود فى مناخ المنافسة الذى ساد عقد التسعينيات. وأنا أشارك ديڤيد هيرمان نظرته إلى التطورات منذ السبعينيات وحتى الوقت الحاضر باعتبارها مجالاً تتلاقى فيه تيارات متباينة، تمثل وجهات نظر وتركيزات مختلفة، وتجتمع بأشكال طريفة فى أعمال علماء السرد الأفراد. ومع ذلك فإن التحول إلى المذهب المعرفى فى السرد يسمح للمرء بأن يضع قصة بالغة الاختلاف، ألا وهى بعث الحياة فى النماذج اللغوية فى البحوث السردية فى الآونة الأخيرة. وطبقًا لهذه النظرة، نجد أن علم السرد الكلاسيكى قد عجز عن إثبات الأهمية التجريبية لفئاته اللغوية فى البحوث البينية؛ ولكن انتقال علم اللغة إلى الدراسات المعرفية أدى إلى اكتساب بحوث علماء السرد، فيما يبدو، حياة جديدة. كما إن تحول العلوم الإنسانية إلى السرد أدى إلى تعزيز موقعه، إذ إن علم اللغة نفسه أصبح يأخذ علم السرد مأخذ الجد. وهكذا فقد يؤدى التحول إلى النموذج المعرفى إلى تمهيد الطريق لتوثيق عُرا الصحبة بين علم السرد والعلوم التجريبية، وربما قطع شوطًا طويلاً فى تحقيق الطموحات الأصلية لعلم السرد إلى اكتساب صورة علمية(٢٧).

الحواشى

١- هذا هو عنوان الفصل الثالث فى كتاب كوبلى **القصة** (٢٠٠١).

٢- على الرغم من شيوع مصطلح 'تحليل الخطاب' فقد تجنبت استخدامه فى هذا الفصل بسبب ظلال معانيه الخاصة بتحليل الخطاب عند فوكوه، والنظائر اللغوية فى تحليل الخطاب النقدى (عند فيركلف ١٩٩٥ مثلاً).

٣- لمن ينشد مقدمات للنظرية السردية ومصطلحات علم السرد من المبتدئين الاطلاع على تشاتمان (١٩٧٨، ١٩٩٣) يان ونوننج (١٩٩٤) وبال (١٩٩٧)، وريمون-كينان (٢٠٠٢) وصفحة يان على الإنترنت (يان ٢٠٠٣) وهى التى تتضمن دورة دراسية لطلاب الماچستير فى اللغة الألمانية.

٤- انظر بصفة خاصة ستيرنبرج (١٩٨٢، ١٩٨٣، ١٩٨٧ [١٩٧٨] ١٩٩٣). وياكوبى (١٩٨١، ١٩٨٧، ٢٠٠٠) وفلوديرنيك (١٩٩٣، ١٩٩٦) وهيرمان (٢٠٠٢).

٥- بل لقد عقد مؤتمر علمى فى نوفمبر ٢٠٠٢، فى پاريس حول "تغيير المستوى"، شارك فيه چيرار چينيت (انظر پيتر وشافر، تحت الطبع).

٦- يضيف بعض علماء السرد فئة "الحركة البطيئة" (تشاتمان ١٩٧٨: ٧٢-٧٣، مارتينيز وشيفيل ١٩٩٩: ٤٣-٤٤).

٧- حظى هذا الموضوع بمزيد من الاهتمام منذ ذلك الحين فعالجه أيرلند معالجة مستفيضة (٢٠٠١) والمصطلحان (analepsis) أى إنعاش الذاكرة و(prolepsis) أى استباق الأحداث عند چينيت يمثلان إعادة صياغة لتحليلات إبرهارد لاميرت (Eberhard Lämmert) (١٩٩٥: ١٠٠-١٨٩).

٨- انظر التلخيص الجيد لنموذج ستانزيل فى ستانزيل (١٩٧٨، ١٩٨١) وقون (١٩٨١).

٩- على الرغم من أن كتاب لانسر (١٩٨١) يمثل علامة طريق رئيسية فى النظرية السردية فقد نقلت مناقشتها إلى القسم النسوى لأن إسهاماتها النسوية الأخيرة كانت الأشد تأثيرًا ونفوذًا.

١٠- أطلق تعبير "الحالة السردية" بعد ذلك عليها (پرنس ١٩٩٩).

١١- انظر أيضًا إعادة الصوغ الحاسمة فى النقد الفرنسى (ڤيرو ١٩٨٢، كورديس ١٩٨٨) وكذلك لانسر (١٩٨١) ونيلز (١٩٩٠) وإدميستون (١٩٩١) ويان (١٩٩٦، ١٩٩٩) ونيدرهوف (٢٠٠١) وشين (٢٠٠١) ونيراجدين (٢٠٠٢).

١٢- كما كتب تشاتمان أيضًا مقدمة مبسطة يسيرة التناول للنظرية السردية (تشاتمان ١٩٩٣) ولكن النسخ نفدت بكل أسف.

١٣- انظر أيضًا فلوديرنيك (١٩٩٦: ٣٥٢ - ٣٥٨، و٢٠٠٠ ج) وولف (١٩٩٨) عن الفوارق بين الشعر القصصى والشعر الغنائى، وعن السرد فى الرسم والموسيقى (وولف ٢٠٠٢).

١٤- انظر مقالتى پـرنس وفيلان فى فان پـير وتشاتمان (٢٠٠١).
١٥- عن القواعد النصية فى السبعينيات انظر پـينوفى (١٩٧٩) باعتباره ممثلاً للغويات النصية وانظر أيضًا پـاڤـيل (١٩٧٣).
١٦- انظر أيضًا فيلان (١٩٨٩ ب).
١٧- انظر هولوويل (١٩٩٧) وفولى (١٩٨٦).
١٨- يعتبر عمل بوث جزءًا مما يسمى أحيانًا مدرسة شيكاغو للنقد الأدبى التى كانت تؤكد النماذج البلاغية تأكيدًا شديدًا (انظر أيضًا فيلان ١٩٩٦) إلى جانب أخلاقيات السرد، وهو الموضوع الذى أسهم فيه بوث إسهامًا كبيرًا فى كتبه الأخيرة. وبالنسبة لقضية الأخلاق فى الأدب انظر أيضًا جيبسون (١٩٩٩).
١٩- انظر خصوصًا ستيرنبرج (١٩٨٣).
٢٠- يوجد استقصاء جيد لعلم السرد المركز على قضايا النوع [المرأة/ الرجل] فى نوننج ونوننج (٢٠٠٤) وفى پـرنس (١٩٩٦).
٢١- الدراسات المتصلة بهذا الموضوع أكثر من أن تذكر. انظر الأعمال المبكرة للباحثة شوشانا فيلمان (١٩٨٢، ١٩٨٥) والدراسات العديدة التى قامت بها إليزابيث برونفين (١٩٩٢، ١٩٩٨).
٢٢- يوجد استقصاء جيد فى كايمان (٢٠٠٢).
٢٣- يوجد ملخص جيد فى دوليزيل (١٩٩٨ ب).
٢٤- يوجد اتجاه ذو صلة بهذا فى الشعرية المعرفية ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بنظرية الاستعارة المعرفية (ستوكويل ٢٠٠٢، وسيمينو وكالـپـيـپـر ٢٠٠٢).
٢٥- نوننج ونوننج (٢٠٠٢) يؤكد الأساس المعرفى "للسردية".
٢٦- صدر كتاب المقالات الأول بالألمانية فى عام ١٩٩٨، والمقالان الصادران فى ١٩٩٩ يدخلان تعديلات على النموذج الأصلى.
٢٧- تلقت المسودة الأولى لهذا البحث رد فعل بالغ الكرم من ج. ألبير، ود. هيرمان، ود. م. يان، وبو. مارجولين، وج. أولصون، وأود أن أعرب لهم عن امتنانى العميق للانتقادات البناءة للبحث. وقد أجريت تنقيحات أيضًا بناء على التعليقات

التى تلقيتها من بريان ريتشاردسون. وإزاء التعليقات الكثيرة التى تتضمن مقترحات متضاربة إلى حد ما، أعتبر نفسى مسؤولة عن هذه الصورة النهائية للبحث.

المراجع والدراسات
لمن يريد الاستزادة

Armstrong, N. and Tennenhouse, L. (1993). "History, Poststructuralism, and the Question of Narrative." *Narrative* 1(1), 45–8.

Bal, M. ([1985] 1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd edn. Toronto: University of Toronto Press.

Bal, M. (1999). "Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 19–40). Tübingen: Narr.

Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Booth, W. C. ([1961] 1983). *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edn. Chicago and London: University of Chicago Press.

Booth, W. C. (1988). *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bortolussi, M. and Dixon, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.

Bronfen, E. (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester, UK: Manchester University Press.

Bronfen, E. (1998). *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Brooks, P. (1985). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.

Brooks P. (2000). *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: Chicago University Press.

Carrard, P. (1992). *Poetics of the New History: French Historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Chafe, W. L. (1994). *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: University of Chicago Press.

Chambers, R. (1984). *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Theory and History of Literature, 12. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chambers, R. (1991). *Room for Maneuver: Reading Oppositional Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chatman, S. (1990). *Coming To Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chatman, S. (1993). *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan.

Cobley, P. (2001). *Narrative: The New Critical Idiom*. London: Routledge.

Cohan, S. and Shires, L. M. (1988). *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge.

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Cohn, D. (1981). "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." *Poetics Today* 2(2), 157–82.

Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cordesse, G. (1988). "Narration et focalisation." *Poétique*, 19(76), 487–98.

Coste, D. (1989). *Narrative as Communication*. Theory and History of Literature, 64. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Couturier, M. (1995). *La Figure de l'auteur*. Paris: Seuil.

Diengott, N. (1988). "Narratology and Feminism." *Style*, 22(1), 42–51.

Dijk, T. van (1972). *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.

Dijk, T.A. van and Kintsch, W. (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.

Dimock, W.-C. (1996). *Residues of Justice: Literature, Law, Philosophy*. Berkeley, CA: University of California Press.

Doležel, L. (1998a). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Doležel, L. (1998b). "Possible Worlds of Fiction and History." *New Literary History* 29, 785–810.

Duchan, J. F., Bruder, G. A., and Hewitt, L. E. (eds.) (1995). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Edmiston, W. F. (1991). *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Eagleton, T. (ed.) (1996). *Marxist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Blackwell.

Eakins, P. J. (1999). *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Ehlich, K. (ed.) (1980). *Erzählen im Alltag*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.

Felman, S. (1982). *Literature and Psychoanalysis*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Felman, S. (1985). *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Fleischman, S. (1990). *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. Texas Linguistics Series. Austin: University of Texas Press.

Fludernik, M. (1991). "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling." *Text* 11(3), 365–98.

Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.

Fludernik, M. (ed.) (1994). *Second-Person Narrative*. Special issue, *Style* 28.3.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London/New York: Routledge.

Fludernik, M. (1999). "The Genderization of Narrative." In J. Pier (ed.), *GRAAT* 21: *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table*, ESSE 4, Debrecen, September 1997 (pp. 153–75). Tours: Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours.

Fludernik, M. (2000a). "Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory." *Anglistik* 11(1), 83–96.

Fludernik, M. (2000b). "The Hybridity of Discourses about Hybridity: Kipling's 'Naboth' as an Allegory of Postcolonial Discourse." In T. Steffen (ed.), *Crossover: Cultural Hybridity in Ethnicity, Gender, Ethics* (pp. 151–68). Tübingen: Stauffenberg.

Fludernik, M. (2000c). "Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization." *Style* 34(2), 274–92.

Fludernik, M. (2003a). "The Diachronization of Narratology." *Narrative* 11(3), 331–48.

Fludernik, M. (2003b). Review of A. Nünning & V. Nünning (eds.) (2000) *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. *GRM* 53, 262–7.

Foley, B. (1986). *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Friedemann, K. ([1910] 1965). *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Friedman, N. (1955). "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70, 1160–84.

Füger, W. (1978). "Das Nichtwissen des Erzählers in Fieldings *Joseph Andrews*: Baustein zu einer Theorie negierten Wissens in der Fiktion." *Poetica* 10, 188–216.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gibson, A. (1999). *Postmodernity, Ethics, and the Novel*. London: Routledge.

Hamburger, K. ([1957] 1993). *The Logic of Literature*, 2nd revised edn, trans. M. J. Rose. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Hamon, P. (1972). "Pour un statut sémiologique du personnage." *Littérature* 6, 86–110.

Harweg, R. (1975). "Perfekt und Präteritum im gesprochenen Neuhochdeutsch. Zugleich ein Beitrag zur Theorie des nichtliterarischen Erzählens." *Orbis* 24(1), 130–83.

Herman, D. (1995). *Universal Grammar and Narrative Form*. Durham, NC: Duke University Press.

Herman, D. (1997). "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA* 112(5), 1046–59.

Herman, D. (ed.) (1999). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: Ohio State University Press.

Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Herman, D. (ed.) (2003). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, CA: Publications of the Center for the Study of Language and Information.

Herman, D., Jahn, M. and Ryan, M.-L. (forthcoming). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge.

Hoesterey, Ingeborg (1992). "Introduction." In A. Fehn, I. Hoesterey, and M. Tatar (eds.), *Neverending Stories: Towards a Critical Narratology* (pp. 3–14). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hollowell, J. (1977). *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Hrushovski, B. (1984). "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework." *Poetics Today* 5(2), 227–51.

Hyde, A. (1997). *Bodies of Law*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ireland, K. (2001). *The Sequential Dynamics of Narrative: Energies at the Margins of Fiction*. Madison, WI: Fairleigh Dickinson University Press/London: Associated University Presses.

Iser, W. ([1972] 1990). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Jahn, M. (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." *Style* 30(2), 241–67.

Jahn, M. (1999). "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications." In J. Pier (ed.), *GRAAT* 21: *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table*, ESSE 4, Debrecen, September 1997 (pp. 85–110). Tours: Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours.

Jahn, M. (1997). "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18(4), 441–68.

Jahn, M. (2001). "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama." *New Literary History* 32(3), 659–79.

Jahn, M. (2003). "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative" <www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

Jahn, M. and Nünning, A. (1994). "Forum: A Survey of Narratological Models." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 27(4), 283–303.

James, H. (1907–17). *The Novels and Tales of Henry James, Vol. 1 – Vol. 26*. New York: Scribner.

James, H. ([1934] 1953) *The Art of the Novel*, introduction R. P. Blackmur. New York: Scribner.

Kayman, M. A. (2002). "Law-and-Literature: Questions of Jurisdiction." *REAL: The Yearbook of Research in English & American Literature* 18, 1–20.

Kayser, W. (1957). "Wer erzählt den Roman?" *Neue Rundschau* 68, 444–59.

Korte, B. (1997). *Body Language in Literature*. Toronto and Buffalo, NY: University of Toronto Press.

Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lämmert, E. (1955). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lanser, S. S. (1986). "Toward a Feminist Narratology." *Style* 20(3), 341–363.

Lanser, S. S. (1988). "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology." *Style* 22(1), 52–60.

Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lanser, S. S. (1995). "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative* 3(1), 85–94.

Lanser, S .S. (1999). "Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 167–84). Tübingen: Narr.

Lotman, J. M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Michigan Slavic Contributions. Ann Arbor: University of Michigan Slavic Department.

Lubbock, P. (1921). *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.

McHale, B. (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *Poetics and Theory of Literature* 3, 249–87.

McHale, B. (1983). "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited." *Poetics Today* 4(1), 17–45.

McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.

McHale, B. ([1987] 1996). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

McHale, B. (2001). "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry." *Narrative* 9(2), 161–8.

Margolin, U. (1990). "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative." *Style* 24(3), 105–20.

Margolin, U. (1995). "Characters in Literary Narrative: Representation and Signification." *Semiotica* 106(3–4), 373–92.

Margolin, U. (1996). "Characters and Their Versions." In C.-A. Mihailescu and W. Hamarneh (eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* (pp. 113–32). Toronto: University of Toronto Press.

Margolin, U. (1999a). "Of What is Past, is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative." In D. Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 142–66). Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: Ohio State University Press.

Margolin, U. (1999b). "Story Modalised, or the Grammar of Virtuality." In J. Pier (ed.) *GRAAT* 21: *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table*, ESSE 4, Debrecen, September 1997 (pp. 49–62). Tours: Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours.

Margolin, U. (2000). "Telling in the Plural: From Grammar to Ideology." *Poetics Today* 21(3), 591–618.

Martinez, M. and Scheffel, M. (1999). *Einführung in die Erzähltheorie*. Munich: C. H. Beck.

Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.

Mezei, K. (ed.) (1996). *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Müller, G. ([1948] 1968). "Erzählzeit und erzählte Zeit." In *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Nelles, W. (1990). "Getting Focalization into Focus." *Poetics Today* 11(2), 365–82.

Niederhoff, B. (2001). "Fokalisation und Perspektive: Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz." *Poetica* 33, 1–22.

Nieragden, G. (2002). "Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements." *Poetics Today* 23(4), 685–97.

Norrick, N. (2000). *Conversational Narrative. Storytelling in Everyday Talk*. Amsterdam: John Benjamins.

Nünning, A. (1989). *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den*

Romanen George Eliots. Horizonte, 2. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Nünning, A. (1997). "'But Why *Will* You Say That I Am Mad?': On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22(1), 83–105.

Nünning, A. (1999a). "Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration." In J. Pier (ed.), *GRAAT 21: Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table*, ESSE 4, Debrecen, September 1997 (pp. 63–84). Tours: Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours.

Nünning, A. (1999b). "Unreliable, Compared to What?: Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 53–74). Tübingen: Narr.

Nünning, A. (2000). "Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects." *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*, ed. Bernhard Reitz and Sigrid Rieuwerts (pp. 345–73). Trier: WVT.

Nünning, A. (2003). "Narratology or Narratologies?: Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term." In T. Kindt and H.-H. Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (pp. 239–75). Berlin: de Gruyter.

Nünning, A. and Nünning, V. (eds.) (2000). *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT.

Nünning, A. and Nünning, V. (eds.) (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 5. Trier: WVT.

Nünning, A. and Nünning, V. (eds.) (2004). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler.

Ochs, E. and Capps, L. (2001). *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Page, R. (2003). "Feminist Narratology? Literary and Linguistic Perspectives on Gender and Narrativity." *Language and Literature* 12, 43–56.

Pavel, T. G. (1973). "Some Remarks on Narrative Grammars." *Poetics* 8, 5–30.

Pavel, T. G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Peer, W. van and Chatman, S. (eds.) (2001). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany, NY: State University of New York Press.

Petöfi, J. (ed.) (1979). *Text vs Sentence: Basic Questions of Text Linguistics: First Part*. Papiere zur Textlinguistik, 20.1. Hamburg: Buske.

Petöfi, J. and Rieser, H. (1973). *Studies in Text Grammar*. Dordrecht: Reidel.

Pfister, M. ([1977] 1991). *The Theory and Analysis of Drama*, trans. J. Halliday. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Phelan, J. (ed.) (1989a). *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

Phelan, J. (1989b). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

Phelan, J. (2001). "Why Narrators Can Be Focalizers – And Why It Matters." In W. van Peer and S. Chatman (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (pp. 51–64). Albany, NY: State University of New York Press.

Phelan, J. and Rabinowitz, P. J. (eds.) (1994). *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

Pier, J. and Schaeffer, J.-M. (eds.) (forthcoming). *Actes du colloque "La Métalepse, Aujourd'hui."* Paris: Editions du CNRS.

Pratt, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomfield, IN: Indiana University Press.

Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Prince, G. (1995). "On Narratology: Criteria, Corpus, Context." *Narrative* 3(1), 73–84.

Prince, G. (1996). "Narratology, Narratological Criticism, and Gender." In C.-A. Mihailescu and W. Hamarneh (eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* (pp. 159–64). Toronto: University of Toronto Press.

Prince, G. (1999). "Revisiting Narrativity." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 43–51). Tübingen: Narr.

Prince, G. (2001). "A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization." In W. van Peer and S. Chatman (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (pp. 43–50). Albany, NY: State University of New York Press.

Quasthoff, U. M. (1980). *Erzählen in Gesprächen: Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*. Tübingen: Narr.

Quasthoff, U. M. (1999). "Mündliches Erzählen und sozialer Kontext: Narrative Interaktionsmuster in Institutionen." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüber schreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 127–46). Tübingen: Narr.

Rabinowitz, P. J. and Smith, M. W. (1998). *Authorizing Readers: Resistance and Respect in the Teaching of Literature*. New York: Teachers College Press.

Richardson, B. (1987). "'Time is Out of Joint': Narrative Models and the Temporality of the Drama." *Poetics Today* 8(2), 299–310.

Richardson, B. (1988). "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage." *Comparative Drama* 22(3), 193–214.

Richardson, B. (2000). "Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory." *Style* 34(2), 168–75.

Richardson, B. (2001a). "Construing Conrad's *The Secret Sharer*: Suppressed Narratives, Subaltern Reception, and the Act of Interpretation." *Studies in the Novel* 33(3), 306–21.

Richardson, B. (2001b). "Voice and Narration in Postmodern Drama." *New Literary History* 32(3), 681–694.

Ricoeur, P. (1984–88). *Time and Narrative, Vol. I-III*, trans. K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, S. (2001). "Narrative as Paradigm in the Interface between Literature and Psychoanalysis." Lecture given at the IAUPE conference in Bamberg, July 2001.

Rimmon-Kenan, S. ([1983] 2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Roe, E. (1994). *Narrative Policy Analysis: Theory and Practice*. Durham, NC: Duke University Press.

Romano, C. (2002). "Is the Rise of 'Narratology' the Same Old Story?" *The Chronicle of Higher Education* June 28, B12.

Roof, J. (1996). *Come As You Are: Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.

Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Ryan, M.-L. (1992). "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors." *Style* 26(3), 368–87.

Ryan, M.-L. (ed.) (1999). *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Indianapolis: Indiana University Press.

Ryan, M.-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and the Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ryan, M.-L. (ed.) (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Schafer, R. (1992). *Retelling a Life: Narration and Dialogue in Psychoanalysis*. New York: Basic Books.

Schellinger, P. (ed.) (1998). *Encyclopedia of the Novel*, 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn.

Schneider, R. (2001). "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction." *Style* 35(4), 607–40.

Sell, R. (2000). *Literature as Communication: The Foundations of Mediating Criticism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Semino, E. and Culpepper, J. (eds.) (2002). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Shen, D. (2001). "Breaking Conventional Barriers: Transgressions of Modes of Focalization." In W. van Peer and S. Chatman (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (pp. 159–72). Albany: State University of New York Press.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press.

Spurr, D. (1993). *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham, NC: Duke University Press.

Stanzel, F. K. ([1955] 1971). *Narrative Situations in the Novel*: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses. Trans. J. P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press.

Stanzel, F. K. (1978) "Towards a 'Grammar of Fiction.' " *Novel* 11, 247–64.

Stanzel, F. K. (1981). "Teller-Characters and Reflector Characters in Narrative Theory." *Poetics Today* 2(2), 5–15.

Stanzel, F. K. ([1979] 1984). *A Theory of Narrative*, trans. C. Goedsche. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Stempel, W.-D. (1986). "Everyday Narrative as 'Prototype.' " *Poetics* 15, 203–16.

Sternberg, M. (1982). "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse." *Poetics Today* 3(2), 107–56.

Sternberg, M. (1983). "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence." In J. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy. Yearbook of Comparative Criticism, 10* (pp. 144–88). University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Sternberg, M. (1987). *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.

Sternberg, M. ([1978] 1993). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Sternberg, M. (2001). "How Narrativity Makes a Difference." *Narrative* 9, 115–22.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.

Sturgess, P. J. M. (1992). *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press.

Tannen, D. (ed.) (1982). *Analyzing Discourse: Text and Talk*. Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981. Washington, DC: Georgetown University Press.

Tannen, D. (1984). *Conversational Style: Analyzing Talk Among Friends*. Norwood, NJ: Ablex.

Thomas, B. (1987). *Cross-Examinations of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe and Melville*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Thomas, B. (ed.) (2001). *Law and Literature*. Tübingen: Narr.

Vitoux, P. (1982). "Le jeu de la focalisation." *Poétique* 51, 358–68.

Warhol, R. (1989). *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Warhol, R. (2003). *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Columbus: Ohio State University Press.

Weinrich, H. ([1964] 1985). *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. Sprache und Literatur, 16. Stuttgart: Kohlhammer, 4th edn. based on 2nd revised edition 1971.

Weisberg, R. H. (1984). *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*. New Haven, CT: Yale University Press.

Weisberg, R. H. (1992). *Poethics, and Other Strategies of Law and Literature*. New York: Columbia University Press.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

White, H. (1980). "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry* 7, 5–27.

White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wolf, W. (1993). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer.

Wolf, W. (1998). "Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?" *Poetica* 30, 251–89.

Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. IFAVL, 35. Amsterdam: Rodopi.

Wolf, W. (2002). "Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie." In A. Nünning and V. Nünning (eds.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (pp. 23–104). Trier: WVT.

Wolf, W. (2003). "Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its

Applicability to the Visual Arts." *Word & Image* 19(3), 180–97.

Wolf, W. (2004) "Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction." In M. Fludernik and U. Margolin (eds.), *German Narratology*, Special issue. *Style* 38 (3–4).

Yacobi, T. (1981). "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2(2), 113–36.

Yacobi, T. (1987). "Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction." *Journal of Literary Studies* 3, 18–41.

Yacobi, T. (2000). "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis." *Poetics Today* 21(4), 711–49.

الفصل الثالث

أشباح ووحوش: عن إمكان سرد تاريخ النظرية السردية أو استحالته

بريان ماكهيل

شبح فى الآلة

النظرية السردية يسكنها شبح، أو قل إنه يسكن على الأقل تاريخ النظرية السردية عند ديـڤـيد هيرمان وعند مونيكا فلوديرنيك. وليس هذا الشبح سوى ميخائيل باختين، فلقد كتب (من بين ما كتب) كتابين يعتبران من معالم طريق النظرية السردية، وشارك بصورة ما فى كتابة كتاب ثالث[1]، ومن ثم فإن باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) بالقطع أكثر أصحاب النظرية السردية حضورًا فى الربع الأخير من القرن العشرين، ويمكن اعتباره أشدهم نفوذًا. فهو صاحب النظرية السردية الذى يعرف قطعًا عنه شيئًا ما كل دارس للأدب فى مرحلة الدراسات العليا، حتى ولو لم يعرف شيئًا آخر عن النظرية السردية. ومع ذلك فإن باختين بارز بغيابه تقريبًا من تاريخ النظرية السردية عند هيرمان وفلوديرنيك، وغيابه كامل فى حالة فلوديرنيك، وذكره قليل عند هيرمان. كيف تسنى لصاحب النظرية السردية الذى يحبه الجميع أن يختفى تقريبًا من التاريخ، أو على الأقل من التاريخ عند هذين؟

ربما يكون تقسيم العمل هو الملوم على ذلك، إذ إن هيرمان يغطى التطورات المبكرة فى النظرية السردية حتى البنيوية، وتغطي فلوديرنيك تطوراتها منذ البنيوية، ولكن باختين - بسبب صمته الطويل فى منتصف حياته العملية، وتأخر استقباله فى الغرب (وسأقول المزيد عن ذلك بعد قليل) - يقف فى الفجوة بين المرحلتين. كان

باختين معاصرًا للشكليين الروس، كما كان بسبب تقلب أحوال استقباله معاصرًا لعلم السرد السياقى فى الثمانينيات والتسعينيات، ومن ثم فهو ينتمى للفترتين التاريخيتين معًا. ربما ظن كل من هيرمان وفلوديرنيك أن صاحبه سيكون مسؤولاً عنه. فإن صح هذا كان هفوة طفيفة وعلاجها يسير. ولماذا نستعين بالمحررين إن لم يستطيعوا تدارك مثل هذه الزلة؟

لكننى لا أعتقد أن غياب باختين كان نتيجة السهو أى هفوة طفيفة، بل أرى أنه من عوارض توتر مهم داخل تاريخ النظرية السردية، وفى آخر المطاف داخل النظرية السردية نفسها. ويبدو لى أن ذكر باختين قد تسرب فسقط من الشقوق بين مدخلين لسرد تاريخ النظرية السردية[٢]. ويتأرجح هيرمان وفلوديرنيك بين هذين المدخلين، وكان يمكن لباختين أن يظهر فى أيهما، وإن كان سيظهر فى أحدهما بصورة تختلف عن صورته فى الآخر. واختفاؤه الغريب يرجع (إلى حد كبير) إلى التأرجح المذكور، ومن عواقبه إبراز المشروع الكامل للتاريخ والنظرية، أو المعالجة التاريخية للنظرية، إبرازًا شديدًا.

ما نوع التاريخ الذى يمكن أن يكونه تاريخ النظرية السردية؟ أرى أن لنا أن نتناول هذا التاريخ من إحدى زاويتين اثنتين، فلنا أن نبدأ بنظام **الأفكار** الذى غدا يتضمن النظرية السردية، بحيث نحدد مصادر مفاهيمها ومقولاتها الأساسية، راصدين ما أدخل عليها من تهذيبات وتعقيدات على أيدى المنظرين اللاحقين، ومقابلين بين الحالات المختلفة للنظام المذكور. ويشبه هذا المدخل "تاريخ الأفكار" بالطريقة الكلاسيكية التى وضعها أ. أو. لـفـــچـوى (A. O. Lovejoy) الذى كتب تاريخ "الرومانسية"، و"البدائية"، و"سلسلة الوجود الكبرى"، وغيرها مما يسميها "وحدات الأفكار"؛ (انظر لـفـــچـوى [١٩٣٦] ١٩٥٧ و[١٩٣٨] ١٩٤٨). ويكتب هيرمان هذا اللون من التاريخ عندما يحدد "نقاط التركيز البحثية" التى يشارك ويليك وورين فيها تقاليد الشكلية الروسية، وكذلك النظرية السردية اللاحقة فى هذا الكتاب، وكذلك تكتب فلوديرنيك تاريخًا ذا توجه للأفكار عندما تقوم، مثلاً، برصد

التعديلات التى أجرتها بال فى فكرة التركيز أو تحديد البؤرة التى جاء بها چينيت أصلاً، فى هذا الكتاب.

والمدخل البديل يعنى تناول تاريخ النظرية السردية من منظور **الوجود المؤسسى** لهذه النظرية. وأنا أستعمل صفة "المؤسسى" هنا بمعنى توسعت فيه وإن كان لا يزال واضحًا، إذ لا يقتصر على المؤسسات الأكاديمية، والتعاون فى إجراء البحوث، والحلقات البحثية المتخصصة، وظروف النشر والانتشار، ومسارات الحياة العملية المهنية، بل يتضمن أيضًا الشبكات غير الرسمية بل والعلاقات الشخصية القائمة على الصلات الفكرية، والتوجيه العلمى، ووضع نماذج الأدوار وهلم جَرًّا، أى باختصار الحياة **الاجتماعية** للأفكار برمتها. والتاريخ المؤسسى، بهذا المعنى الموسع، يشغل نفسه لا "بوحدات الأفكار" وأنسابها فقط، بل يرصد أيضًا شبكة المعارف، والمعلمين ومن علموه، ومن نشر شيئًا وما هذا الشىء ومتى نشر (ومن الذى مُنع من النشر) ومن قرأ شيئًا وماذا قرأ، ومتى كان ذلك وفى ظل أية ظروف، ومن الذى نقل مقولة معينة من موسكو إلى براغ، وماذا حدث لها حين وصلت، وهلم جرًّا. هذا هو نوع التاريخ الذى يصفه هيرمان قائلاً إنه "السعى للكشف عن الصلات المتبادلة المنسية، وإعادة رصد فروع انحدار النسب المطموسة، والكشف عن العلاقات ما بين المؤسسات أو نظم العقائد أو ضروب الخطاب أو طرائق التحليل التى قد يُظن أنها متميزة عن بعضها البعض ولا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق" وهو يتبع نيتشه وفوكوه فيطلق على هذه الطريقة "الأنساب"(٣).

ويبدو من منظور تاريخ الأفكار، أن مكانة باختين ثابتة نسبيًّا، ولنا أن ننظر فى **موسوعة رتليدج للنظرية السردية**، وهى تحت الطبع حاليًّا، باعتبارها نموذجًا يمثل هذا التاريخ، إذ تطمح إلى أن تصبح خريطة للطرق الخاصة بنظام المفاهيم فى النظرية السردية، وسوف نرى أن اسم باختين يظهر فى إطار عدد من المفاهيم الأساسية التى أمدنا بها، مثل فكرة "الحوارية"، و"فرضية ازدواج الصوت"، و"التعدد اللغوى"، وعديد غيرها دون شك. وأما من منظور التاريخ المؤسسى فتختلف الصورة اختلافًا

كبيرًا، إذ نجد هنا أن اسم باختين قد أزيح إزاحة عميقة الجذور من مكانه، أو بالأحرى الكتابات التى أصبح اسم باختين يستخدم كناية عنها، بما فى ذلك أسماء الأعضاء الآخرين فيما يسمى "حلقة باختين" مثل ف. ن. ڤولوشينوف، وپ. ن ميدڤيديڤ، على ما فى هذا من إشكالية.

كان باختين مرتبطًا فى البداية بالفورة الفكرية المحيطة بالمدرسة الشكلية الروسية، وهى التى ناصبها العداء بإثارة ما أثار من شكوك فيها (من خلال التحدث باسمين مستعارين أو قناعين هما ڤولوشينوف وميدڤيديڤ) ومن ثم فرض عليه الصمت والحياة مغمورًا بعيدًا عن العاصمة إبان الحكم الستالينى، وكان فيما يبدو ضحية الإحساس بالذنب بسبب ارتباطه بأخيه نيكولاى (الذى كان من قدماء المحاربين فى الجيش الأبيض المناهض للثورة، وكان يقيم فى منفاه فى بريطانيا). كان المفترض أن يكون بشيرًا للشعرية السردية عند ويليك ووورين، وهى المستمدة فى جانب منها من السياق السلاڤى، ولكننا لا نجد أدلة يعتد بها على أن ويليك نفسه أو أساتذته فى مدرسة براغ من قبله كانوا يعرفون الكثير، أو كانوا يعرفون أى شىء، عن حلقة باختين. وعاد باختين إلى الظهور فى الستينيات، فى وطنه روسيا وبين السلاڤيين الغربيين، الذى عكفوا على ترجمة أعماله فأصبحت متاحة على نطاق واسع. ولكن اندماجه فى الشعرية الغربية لم يبدأ فعليًّا إلا فى أواخر الستينيات عندما ضمه البنيويون إليهم بوساطة چوليا كريستيڤا(٤). وبحلول الثمانينيات، كان باختين يتمتع بعد وفاته [عام ١٩٧٥] بحياة عملية فذة، خصوصًا فى الولايات المتحدة، ثم فى روسيا أيضًا بعد حين. وقصة استقباله على مدى العقدين المنصرمين قصة سلسلة من حالات الاستيلاء وسوء الاستيلاء على فكره، ومن حالات إخراج أفكاره عن سياقها ووضعها فى سياقات أخرى، إذ كان يهاجر من سياق مؤسسى ليستقر فى سياق آخر، مارًّا مثل الأشباح عبر الجدران التى تفصل ما بين النماذج والمباحث العلمية بعضها عن بعض، فينقسم ويتكاثر بصور عجيبة حتى أصبح لدينا الآن حشد من الأشباح الباختينية. فلدينا باختين صاحب المذهب الإنسانى الليبرالى الأمريكى (الذى رعاه وين بوث

وكتب مقدمة لكتابه **مشكلات الشعرية عند دستويفسكى** الذى أعيدت ترجمته عام ١٩٨٤) ولدينا باختين صاحب ما بعد البنيوية، وباختين المادى، وباختين نصير المذهب النسوى، وباختين الأفروأمريكى (حيث يصبح الصوت المزدوج معادلاً "للوعى المزدوج") ولدينا باختين الباحث فى أحوال ما بعد الاستعمار، وباختين المتدين المنتمى إلى ما بعد العهد السوفييتى، ولدينا لا شك صور أخرى كثيرة له[٥].

ويرجع الغياب (أو شبه الغياب) الواضح لباختين من التاريخ الذى كتبه هيرمان والتاريخ الذى كتبته فلوديرنيك، أساسًا إلى تأرجح كل منهما بين درب تاريخ الأفكار ودرب الأنساب، بين تبيان أسباب نشأة النظرية السردية وبين سرد حظوظها المؤسسية. والظاهر أنهما شعرا بأنهما مضطران إلى القيام المهمتين معًا، ربما بروح عدم التحيز، مدركيْن أنهما إذا اختارا دربًا واستبعدا الدرب الآخر أصبحا منحازيْن فى حرب ضروس كالأخدود الذى يشق النظرية السردية شقًّا (كما سوف نرى فى القسم التالى). والظاهر أيضًا أنهما شعرا أنهما يستطيعان التوفيق بين الدربين، وهو (أيضًا كما سوف نرى فى القسم التالى) أصعب مما يتصور المرء، وربما كان محالاً. ولكنهما بدلاً من التوفيق بينهما، مزجا بينهما وحسب، فوضعا صورتين للتاريخ لا تنتمى أيهما لنهج معين تمامًا، ولا للنهج الآخر تمامًا، بل ولا تقدمان حتى تركيبًا منهما، بل قليل من هذا وقليل من ذلك، أى نزر يسير من تاريخ الأفكار المخلوط بقدر ضئيل من الأنساب.

وقد أضير باختين بصفة خاصة نتيجة لهذا المدخل المختلط. فإن مكانته تبدو ثابتة، كما رأينا، فى تاريخ الأفكار، ولكنها غير ثابتة على الإطلاق من المنظور المؤسسى. فمن الزاوية المؤسسية، يبدو باختين رحالة، يشبه اليهودى التائه أو الشبح الجائع، إذ كُتب عليه أن يظل عابرًا فى قلق للعالم الفكرى من دون الاستقرار فى أى ركن مريح قط. فما دام قد عاصر الشكليين الروس وعارضهم، كان ينبغى أن يظهر فى كل تاريخ يكتب للمذهب الشكلى، ولكنه نادرًا ما يظهر. وبدلاً من ذلك يظهر فى صورة رفيق السفر لعدد منوع من أصحاب المذهب السردى السياقى المعاصرين – الماديين، والأفروأمريكيين، والنسويين، وباحثى أحوال ما بعد الاستعمار وهلم جرًّا – والذين

كان ارتباطه المؤسسى بهم قد حدث بعد وفاته، بل كان يعتمد إلى حد كبير على أشكال منوعة من سوء الفهم والقسر الفكرى. وما أيسر أن نرى مؤرخًا للنظرية السردية وهو يواجه شطحات الحياة العملية المؤسسية وتخبطها عند باختين، ومن ثم فقد يفضل أن يعامله باعتباره علمًا من أعلام تاريخ الأفكار حيث تتمتع مكانته باستقرار أكبر، أى باختين والد "المذهب الحوارى".

والواقع، للأسف أن طابع الترحال نفسه الذى يجعل من الصعب عليه الاندماج فى التاريخ المؤسسى للنظرية السردية، من شأنه تقويض مكانته فى تاريخ الأفكار. فالسهولة نفسها التى اتسم بها اعتناق بعض المصطلحات مثل "الحوار" و"المذهب الحوارى" و"التعدد اللغوى" فى نطاق واسع من المهارسات، سواء فى داخل المبحث العلمى للنظرية السردية وخارجها، قد يثير شكوك المرء. ربما لم تكن هذه "المفاهيم الرحالة" تنتمى فى الحقيقة للنظرية السردية على الإطلاق، وربما، على أية حال، لا يكون باختين فى الواقع صاحب نظرية سردية، وينبغى ألا يشمله تاريخ هذا المبحث العلمى. وهكذا، ما دام يتعذر تحديد مكان مؤسسى له، وما دام يُشك فى انتمائه للمبحث العلمى المذكور، أى إنه ليس هنا ولا هناك، فإن باختين يتسرب من بين الشقوق.

بالقطع نشعر بشىء غريب، وربما يكون مصيريًا، فى النزوح التاريخى لباختين. كان باختين يتهم الشكليين بأنهم استبعدوا الأحداث العارضة فى الخبرة الاجتماعية والسياق الاجتماعى من معالجتهم لطرائق عمل اللغة فى الفن اللغوى، أى بأنهم فى الواقع استبعدوا الوجود التاريخى للغة، أى بأنهم فصلوها عن التاريخ(٦). أمن قبيل العدالة الشعرية إذن، أو العدالة القدرية، أن يكابد باختين نفسه الإقصاء من التاريخ، أو إخراجه من السياق التاريخى؟ كان باختين، معاصرًا للشكليين ثم أصبح معاصرًا لكل فرد، لا يرسو على شط زمن أو مكان، متاحًا لاستيعابه (أو ذاك ما يبدو أحيانًا) فى النظم الفكرية لأى فرد. وبطبيعة الحال كان إصرار باختين، على وجه الدقة، على وضع اللغة فى التاريخ، أى على إعادة اللغة إلى مكانها فى مجال اجتماعى معين ذى أحداث تاريخية عرضية هو الذى حبب فيه العديد من أصحاب النظريات التاريخية والسياقية المنوعة فى

زماننا. وكان هذا – أكثر من أى شىء آخر – هو الذى جعله مرشحًا شديد الجاذبية للاستيلاء على أفكاره وإدراجها فى سياقات مختلفة. ولما كان قد حَلَّ عقاله وانطلق كيف شاء فى التاريخ لأنه، على وجه الدقة، كان يناصر المذهب التاريخى ضد الشكل المتحرر من التاريخ، فقد وقع باختين فريسة للعديد من المفارقات التاريخية المعقدة إلى الحد الذى يرغمنا على وصف موقفه بالغرابة. تذكر أيضًا أن هجوم باختين على الشكليين كان يجرى مستترًا تحت أسماء أخرى، مثل فولوشينوف وميدفيديف، أى إن انتقاداته كانت (أو زعمت بعض السلطات أنها كانت) **مأجورة!**

البناء فى مقابل التاريخ

تعتبر حالة باختين، كما ألمحت آنفًا، أمثولة تبين التوتر فى التاريخين للنظرية السردية [الواردين فى الفصلين السابقين] بين **التاريخ** و**النظرية السردية** على وجه الدقة، أى بين التزام هذين المؤرخين بإعادة بناء الحالات المتعاقبة فى نظام مفاهيم علم السرد، وبين التزامهما بوضع هذا النظام وتلك المفاهيم فى سياق التاريخ المؤسسى، أى جعلها أمورًا تاريخية. وهذا التوتر يغشى هذين التاريخين، بل (كما سوف أقيم الحجة عليه أدناه) فى ثنايا مبحثنا نفسه، إذ يتكرر على كل مستوى، بمقولات منوعة. وهو يتجلى فى التوتر القائم داخل المجال بين اتجاهاته **السردية** البنيوية "الكلاسيكية" من ناحية، وبين الاتجاهات **السياقية** (انظر تشاتمان ١٩٩٠) التى يقول تفسيرها الواسع إنها تشمل علم السرد النسوى، والأنواع التاريخية الأخرى. ولم أجد بين المصطلحات جميعًا ما يفيد التعبير عن هذا التوتر، إلا أكثرها قبولاً، وهى التى اخترتها عنوانًا لهذا القسم أى **البناء فى مقابل التاريخ**[٧].

ليتنا نستطيع أن نقول إن الاتجاهين – التاريخى والبنيوى – **متكاملان**، أى إن علم السرد ذا النسب البنيوى يستكمل النظرية السردية السياقية والعكس بالعكس؛ ولكن المؤسف أن العلاقة بينهما لا تتسم بالتوافق أو بالخلو من الأكدار كما يوحى ذلك به. فالواقع يناقض ذلك: فتحت الخيمة الكبيرة للنظرية السردية تتنافس البنيوية مع

التاريخية للفوز بالمكانة الأولى، وكل منهما يسعى إلى الالتفاف من الخلف على الآخر، وأن يحتوى الآخر، فإذا لم ينجح ذلك، فعليه أن ينسى الآخر أو يقمعه، وهى استراتيجية خطرة، كما نعرف، فالمقموع عادة ما يعود. والاتهام الذى توجهه النظرية السردية التاريخية قائلة إن علم السرد يقمع التاريخ اتهام مألوف، بطبيعة الحال؛ فلقد كان هذا فحوى هجوم حلقة باختين على الشكليين، وفحوى هجوم چيمسون فيما بعد على الشكلية والبنيوية معًا. ولكننا يمكن أن نقول إن العكس صحيح أيضًا أى إن النظرية السردية التاريخية تقمع "الآخر" السردى.

فإذا طلبنا أمثلة توضح كيف تسعى التاريخية إلى الالتفاف على علم السرد واحتوائه، فما علينا إلا أن ننظر فى بضعة فصول فى هذا الكتاب نفسه. ففى المقالات التى كتبها الباحثون، مثل الباحثة أليسون كيس بعنوان ("التمييز بين الجنسين والتاريخ فى النظرية السردية") وألان ناديل ("طبيعة ثانية، السرد السينمائى، والذات التاريخية، وفيلم آريه الروسى") وهارى شو ("لم لا تظل مقولاتنا ثابتة؟") يُعاد النظر فى فئات علم السرد من منظور تاريخى، ويعاد التفكير فيها باعتبارها عارضة ومتغيرة تاريخيًّا، لا بصفتها معالم دائمة لنظام ينطبق بصور مختلفة فى حقب مختلفة. ففى إطار نظرة الباحث 'شو' إلى علم السرد المرتبط بفترات تاريخية معينة، على سبيل المثال، يقترح الباحث معاملة نموذج الاتصالات لا باعتباره ظاهرة "طبيعية" عالمية فى كل سرد وفى كل مكان، بل باعتباره قابلاً للتشكيل والتعديل، ويتغير من فترة إلى فترة. وعلى الجانب المقابل نجد أن مناورات البنيويين للالتفاف حول المذهب التاريخى تبرز بوضوح فى كتابات الشكليين الروس أنفسهم الذين كانوا من البداية يتعرضون للضغط من جانب أسلوب الشرح الماركسى—التاريخى المنافس لهم، ويردون عليه بالسعى إلى احتواء النظرة التاريخية أو توجيه ضربة استباقية إليها بطرائق متنوعة. ومن بين هذه المناورات أطروحة ياكوبسون وتينيانوف حول "المشكلات فى دراسة اللغة والأدب" ([١٩٢٨] ١٩٧١) وهى التى ترجع إلى الوقت الذى كادت تنتهى فيه فترة الازدهار القصيرة للمذهب الشكلى، وبعدها شد ياكوبسون الرحال إلى براغ، وفيها كبرت أبعاد نموذج

النص الأدبى باعتباره علاقة منتظمة بين أجزائه حتى غدت مطبقة على مستوى التاريخ الأدبى نفسه. وما دام التاريخ قد أصبح ينظر إليه منهجيًّا فقد أصبح مدرجًا فى اختصاص الشكليين بدلاً من تركه "خارجه" أى فى منطقة التاريخيين المعادين لهم.

ولكن الضربة الاستباقية الأقوى كانت تتمثل فى مفهوم **الدافع**، وهو الذى كان قائمًا من قبل فى الصور الأولى للشعرية السردية الشكلية (توماشيڤسكى [١٩٢٥] ١٩٦٥ وشكلوڤسكى [١٩٢٩] ١٩٩٠). فإذا كان العمل الفنى اللغوى يتضمن، كما يقول الشكليون، سلسلة من الحيل – مثل حيل التغريب، والتأخير والشكل المعيق وهلم جرًّا – فعلى الفنان أن يختار إما أن يعرى حيله (كما يفعل لورنس ستيرن فى رواية **تريسترام شاندى** وهو المثال الذى ساءت سمعته) وإما أن يبتكر مبررات لعدم إظهارها، مخفيًا طابعها التعسفى خلف ستار من الصبغة الطبيعية والحتمية، أى أن يقدم **دوافع** لهذه الحيل. وهكذا إذا ضربنا مثالاً مبسطًا كالذى ضربه شكلوڤسكى (شكلوڤسكى ١٩٩٠: ١١٠) قلنا إن شرلوك هومز إذا احتاج إلى مقابل مناقض له، أى إلى محقق شرطى يعانى من الخيبة المزمنة، ويمكن الاستعانة بسذاجته فى إظهار حصافة هومز الذى يكاد يكون معصومًا من الخطأ، فلن يهمنا كثيرًا من الزاوية الشكلية المحضة إن كان هذا المحقق يعمل لحسابه الخاص أو موظفًا فى الحكومة. وأما فى ضوء اللحظة التاريخية، فإن الاختيار الواضح أمام المؤلف، كونان دويل، أى الاختيار الذى يحقق أكبر قدر من **الدوافع**، هو موظف الحكومة، وهو المفتش ليستريد بطبيعة الحال، الذى يسمح للمؤلف أن يصور تفوق الفرد البورچوازى فى إطار من خيبة الدولة وتخليطها. ويقول شكلوڤسكى إن الدورين يمكن عكسهما فى نظام حكم بروليتارى، أى أن يصبح المحقق الناجح موظف الحكومة ، ويصبح الساذج الخطَّاء المخبر الخصوصى، ولكن الحيلة، وضرورة وجود **دافع ما** إليها، لن تختلف على الإطلاق. وهكذا فإن مفهوم الدافع يسمح للحالة العارضة التاريخية بالدخول فى نسيج البناء الشكلى نفسه، فالواقع التاريخى يصبح خادمًا للحيلة الفنية. وانفتاح البناء أمام العرضية التاريخية من خلال مفهوم الدوافع ذو تركة طويلة فى النظرية السردية اللاحقة، فهو

يعاود الظهور، ببعض التنويعات عليه، فى النظرية البنيوية الباريسية حاملاً أسماءً أخرى مثل (*vraisemblance*) [أى محاكاة الواقع أو الاحتمالية] (چينيت [١٩٦٨] ٢٠٠١) وإضفاء الصبغة الطبيعية (كالر [١٩٧٥] ٢٠٠٢: ١٥٣ – ١٨٧) ولا يزال قائمًا باعتباره مفهومًا أساسيًّا عند مدرسة تل أبيب للسرد حتى اليوم (مثلاً عند ستيرنبرج ١٩٨٣).

والمذهب التاريخى، فى سعيه لاحتواء 'الآخر' السردى، يقمع علم السرد، والعكس بالعكس إذ يقمع علم السرد التاريخ، أو قل إن هذا ما زعمتُه. فلأنظر إن كنت أستطيع تبرير زعمى، وخصوصًا استخدامى للفظ 'القمع'، وهو الذى سيدهش بعض القراء قطعًا، باعتباره مبالغة بلاغية، وأكفأ طريق لإقامة حجتى هى ضرب مثال معين: وإذن فدعنى أعيد النظر بإيجاز فى دراستين لا خلاف على مكانتهما الراسخة فى مجالنا: الأولى وصف هنرى لويس جيتس للخطاب الحر غير المباشر فى رواية زورا نيل هيرستون وعنوانها **كانت عيونهم تراقب الله** من كتابه **القرد ذو الدلالة** (١٩٨٨) وغيره، والثانية معالجة چيرار چينيت للسرد عند پروست، فى **الخطاب السردى** ([١٩٧٢] ١٩٨٠).

يعتبر عمل جيتس من المعالم البارزة على طريق إضفاء الطابع التاريخى على الوصف السردى. فهو يُدخل بعض الفئات السردية، بطريقة منهجية للمرة الأولى، فى مناقشته لتاريخ تمثيل أشكال كلام الأفروأمريكيين فى الرواية. ومع ذلك، فإن جيتس يجد أن عليه، فى سبيل تفسير معالجة المؤلفة هيرستون للخطاب الحر غير المباشر ووضعه فى سياقه، أن "ينسى" بمعنى من المعانى، علم السرد. فهو يصر على أن هذا الخطاب فريد وجديد فى **كانت عيونهم تراقب الله**، وعلى أن السرد يلتقى مع هذا الخطاب أسلوبيًّا إلى حد التطابق معه تقريبًا، مثلاً، وعلى أن هذا الخطاب يُستخدم ليس فقط لتمثيل كلام الأفراد من الشخصيات وتفكيرهم، بل أيضًا لتمثيل الكلام والفكر الجماعى لمجتمع بأسره. ولا خلاف حول الشحنة الدلالية الخاصة والثقل الإضافى من المعنى الثقافى الذى تحمله هذه الملامح فى رواية **كانت عيونهم**. ومع ذلك، فباعتبارها **ملامح شكلية**

فإنها ليست فريدة أو غير مسبوقة إلى الحد الذى يصفه جيتس، ولكنها تنتمى إلى نطاق من الإمكانيات التى يتيحها الخطاب الحر غير المباشر باعتباره فئة شبه عالمية من الخطاب السردى. وفى غمار الحجة التاريخية والسياقية التى يسوقها جيتس على تجديدات هيرستون، نجد أنه لا يعلى شأن أُسُسِها فى نظام الخطاب السردى، مما يعرضه للإيحاء بالحجة المقابلة أى بأن عمل هيرستون لا يتميز بالخصوصية أو الجدة الكاملة على الإطلاق، وأن الخطاب الطليق غير المباشر لديها أقرب من "المعيارية"، شكليًّا ووظيفيًّا، مما يبدى استعداده للإقرار به(٨). وهكذا ينتصر البناء على التاريخ؛ ويعود علم السرد بعد قمعه.

وعلى العكس من ذلك، ينبرى چينيت لوصف الممارسة السردية لمؤلف معين - پروست - فى إطار نظام عام من الفئات السردية، وهو نظام يطمح إلى التطبيق العالمى وعبر التاريخى. أو قل إنه يحاول أن يفعل أمرين فى الوقت نفسه: فهو يريد من ناحية أن يضع يده على خصائص شعرية پروست، وهى التى لا يمكن رصدها إلا بالرجوع إلى "معيار" ما للممارسة السردية، ويريد من ناحية أخرى وضع نظام للفئات العامة مستخدمًا رواية پروست مثلاً أوليًّا له. ويقوم چينيت بحيلة توازن بارعة بين قطبين متضادين، أى بين الشاذ والمثالى، وبين اللكنة الفردية والنظام العام، ومع ذلك، ففى النهاية، نجد أن نظام المعايير العامة هو الذى يفوز فى مدخله.

ولكن ترى ماذا يحدث إذا عكسنا مدخل چينيت وجعلنا الشاذ يفوز على المعيارى؟ يمكن إجراء ذلك من عدة منظورات: لنا أولاً أن نتجاهل تمامًا أى استناد إلى معايير 'عبر تاريخية'، وأن نضع أسسًا شعرية للسرد عند پروست بحيث تغدو بصراحة فريدة فى بابها، رافعين كل مظهر شاذ عند پروست إلى مستوى المعيار المميز له. والبديل أن نفعل ما يقترحه كالر فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لكتاب **الخطاب السردى** (چينيت ١٩٨٠: ١٢-١٣) فنعترف بالطابع الشاذ لجميع ضروب السرد الأدبى بالقياس إلى المعايير القائمة، فى نهاية المطاف، على نماذج الواقع. وبين هذين الطرفين، أى بين 'تفصيل' المدخل ليلائم 'المقاسات' الدقيقة للسرد عند پروست،

من ناحية، وبين جعل الشذوذ الأدبى كالبساط الذى يغطى الأرضية كلها [مثل الموكيت] من ناحية أخرى، يوجد طرف ثالث، ألا وهو المدخل **التاريخى**. وهذه هى الخطوة التى يتصورها راندول ستيڤنسون (فى كتاب له تحت الطبع) عندما يشير إلى التعادل الوثيق بين أقيم وأثمن مساهمات چينيت فى النظرية السردية – أى التركيز [تحديد البؤرة] والعلاقات الزمنية – وبين التجديدات فى القصص الخيالية الحداثية، وليست روايات پروست بأقلها أهمية، فيما يتعلق بالمنظور والطابع الزمنى. وبعبارة أخرى: فلنفترض أننا نظرنا إلى عمل پروست لا باعتباره شاذًّا بالقياس إلى معيار ما عبر تاريخى، بل باعتباره ممثلاً لأسلوب فترة معينة محددة تاريخيًّا، وهو أسلوب فترة الحداثية الرفيعة. ومن هذا المنظور سنجد أن الفئات التى تصور چينيت أنها عالمية سوف تبدو لنا فى الواقع انعكاسًا لممارسة حداثية تاريخية خاصة، وسوف يتفق نظامه الذى يفترض أنه عبر تاريخى اتفاقًا غير متوقع مع علم السرد القائم على فترات معينة عند 'شو'. وهذه الخطوة تعنى هزيمة البناء، وعودة التاريخ الذى قُمع.

فرانكنشتاين بصفته من علماء السرد

أقول مرة أخرى ليتنا نستطيع أن نقول إن الاتجاهين – البنيوى والتاريخى – إن لم يكونا متكاملين فمن الممكن **التوفيق بينهما** على الأقل. ولكننى أشعر أن علاقتهما كانت على الدوام، ومن المحتمل أن تظل علاقة يشوبها الصراع. وقد يصح القول فى النهاية بأن البناء والتاريخ لا يمكن التوفيق بينهما، أو قل إن التوفيق بينهما ممكن ولكن بشروط ملائمة لأحد الاتجاهين المتنافسين لا للآخر. إذ يبدو أن ممارسة علم السرد وفق التقاليد البنيوية يعنى محاولة التغلب على النهج التاريخى، بالالتفاف حوله أو بقهره أو السيطرة عليه أى بمواءمة آفاقه، والعكس بالعكس بمعنى أن ممارسة علم السرد السياقى أو التاريخى تعنى محاولة الالتفاف على البناء أو قهره. أى إن ممارسة أحدهما تعنى قمع الآخر، وكما رأينا، يبدو أن الآخر الذى خضع للقمع دائما ما يعود.

وفى ختام تاريخ مونيكا فلوديرنيك للنظرية السردية منذ البنيوية، وفى ختام عملها

الأخير عن علم السرد (مثلا فلوديرنيك ٢٠٠٣) تبشر الباحثة بمصالحة جديدة بين البناء والتاريخ فى صورة **علم سرد معرفى تاريخى**. وهى تقدم أسانيد قوية للقول بأن الأدوات المستمدة من العلم المعرفى قادرة على إعادة الشباب للمداخل التاريخية للسرد. ولكننى أقل تفاؤلاً منها بأشواط بشأن الفرص المتاحة لمثل هذه المصالحة. وأود أن أستشهد بحالة تتصل بموضوعنا، إذ صدر عدد خاص من مجلة **الشعرية اليوم** فى ربيع ٢٠٠٢ مكرس "للأدب والثورة المعرفية" وبه قسم يحمل عنوانًا مبشرًا هو "التاريخية المعرفية". ويقول المحرران المستضافان إن الأبحاث المنشورة فى هذا القسم "تتصدى للتفاعل المعقد بين الأبنية العصبية المعرفية الناشئة والبيئات الثقافية العارضة، وتركيز النظر على أمثلة معينة للتغيير الثقافى". ويقول المحرران إن هذه الدراسات تثبت أن "قضايا التاريخ الأدبى ينبغى ألا تظل مغلقة بسبب المداخل التى تقر بصحة العناصر العالمية البشرية والآليات المعرفية فيما بين العناصر الخاصة، إذ يمكن أن يعاد فتحها وأن تثمر من جديد بطرائق عجز عن تطبيقها النقد الذى يعتمد على الأفكار التركيبية المحضة للذات" (ريتشاردسون وستين ٢٠٠٢: ٥). ولكننى أظل غير مقتنع. إذ لا أستطيع أن أرى كيف يمكن "للأبنية العصبية المعرفية" و"الآليات المعرفية فيما بين العناصر الخاصة" التى نشأت وتطورت على مدى عشرات الآلاف من السنين، والتى نفترض أنها معالم ثابتة ودائمة فى الإنسان العاقل فى العصر الحديث، أن تفيدنا على الأرجح فائدة كبرى فيما يتعلق بالتغيير الذى يحدث بمقياس زمنى يُعد بالعقود والقرون؛ وإذا لم نستطع إدراك التغير والاختلاف بهذه المقاييس الزمنية، فلا أستطيع أن أرى كيف تزعم المداخل التى تستند إلى تلك الأبنية والآليات أنها "تاريخية"[٩].

وأنا أرى أن هذه المقالات الخاصة "بالتاريخية المعرفية" لا تضفى الطابع المعرفى على الاختلاف التاريخى ولا الطابع التاريخى على الأبنية المعرفية. فهى على أية حال لا تقيم أية مصالحة بين المذهب المعرفى والمذهب التاريخى، مهما وعدت (أو بشرت فلوديرنيك) بذلك. وأما الذى تفعله فى الواقع فهو التناوب بين اللحظات المعرفية وبين اللحظات التاريخية، أو بين البناء وبين التاريخ، أى إنها تتناول هذا ثم تتناول ذلك.

وهذا أمر يختلف عن المصالحة، بل هو أشبه بالسفن العابرة ليلاً [أى الكيانات المنفصلة كما يقول الشاعر لونجفيلو].

زد على ذلك قولى إن ما تفعله هذه المقالات نفعله نحن جميعًا، سواء أسمينا أنفسنا تاريخيين معرفيين أو سوى ذلك، أى إن كنا تاريخيين بلا زركشة، أو أصحاب مادية ثقافية، أو سياقيين، أو مؤمنين بعلم السرد من المدرسة القديمة المتشبثة بأفكارها، أو من أتباع علم السرد النسوى أو ما عدا ذلك. كما أقول إن الكثير، إن لم يكن معظم المساهمين فى هذا الكتاب لا يكتفون بالاعتقاد بأن البناء والتاريخ يمكن أن يتصالحا بل لقد وفقوا بينهما فى مقالاتهم، محققين الالتحام البارع بين أدوات علم السرد ونظراته الثاقبة وبين العوارض التاريخية. وأظن أنهم إذا كانوا يعتنقون هذه العقيدة فهم على الأرجح مخطئون. فبغض النظر عما نظن أننا نفعل عندما ندرس السرد، فمن المحتمل أننا لا نجرى المصالحة بين التاريخ والبناء. ولكننا من ناحية أخرى لا ننجح فى متابعة أحدهما وإقصاء الآخر لأن الطرف الخاضع للقمع، كما حاولت أن أثبت، يعود دائمًا. وأما أفضل صورة لما نفعله فى الواقع فهو التأرجح بين اللحظات السردية واللحظات التاريخية. لا توجد ممارسة "نقية" لعلم السرد، ولا نظرية سردية تاريخية "نقية" أيضًا، ولكن لا يوجد كذلك تركيب ثابت أو تكامل متلاحم بين الطرفين، بل عمل حافل بالرقع غير المنظمة، قليل من هذا وقليل من ذاك، هذا أولاً ثم يأتى الآخر.

أتيحت لى فى الآونة الأخيرة فرصة فحص رسالة للدكتوراه غير منشورة قدمها باحث فنلندى شاب (اسمه صامولى هاج). وهو يحاول أن يفعل برواية **قوس قزح فى عين جراڤيتى** التى كتبها پينشون، ما فعله چينيت برواية **البحث عن الزمن الضائع** لپروست، أى أن يضع منهجًا سرديًا عند پينشون يتضمن تعليقات نقدية على نظام الفئات السردية، مثلما وضع چينيت منهجًا سرديًا للرواية المذكورة مصحوبًا بنظام عام مفصل للخطاب السردى. وصادف الباحث الفنلندى عددًا كبيرًا من الصعوبات نفسها التى صادفها چينيت، وخصوصًا ما ينبغى اعتباره شذوذًا فى ممارسة پينشون، بالقياس إلى علم السرد المنهجى، وما يمكن إدراجه من فن پينشون فى ذلك النظام.

ويستتبع هذا بدوره مواجهة السؤال التالى: أى نوع من علم السرد يمكن أن يتوافر لنا إذا كانت نماذج الشذوذ التى وجدها الدارس فى الرواية المذكورة يمكن اعتبارها أساسية لا شاذة، أى إذا أدرجت "داخل" النظام بدلاً من بقائها فى "خارجه"؟ وينتهى الدارس إلى أن يقول إن النتائج لا يمكن أن تمثل صورة سردية مترابطة المعنى للرواية، بل "وحش سردى خيطت أجزاؤه معًا بصورة غير بارعة من أعضاء متنافرة وقطع من اللحم"(١٠). وأضاف قائلاً: "هذا مزعج لا شك... ولكن هذا الوصف مناسب، فيما يبدو، **لأى تصور** لعلم السرد"، أو حتى لأية نظرية سردية تاريخية أو سياقية.

وإذا صح هذا، وكانت كل نظرية سردية تشبه الوحش، فإن تاريخ النظرية السردية، كالذى وضعه هيرمان أو وضعته فلوديرنيك، لن يكون إلا وصفًا للأسلوب الذى خيطت به أجزاء الوحش بعضها إلى بعض، من قليل من هذا وقليل من ذاك، فهنا قليل من البناء وهناك قليل من التاريخ، أو بعبارة أخرى إعادة لقص قصة **فرانكنشتاين**. إما هذا وإما أن تكون قصة أشباح(١١).

الحواشى

١- انظر كتاب باختين **مشكلات فى السياسة عند دوستويفسكى** ([١٩٦٣] ١٩٨٤) وهو تنقيح لعمل كان قد نشره أول مرة عام ١٩٢٩، وانظر **الخيال الحوارى** ([١٩٧٥] ١٩٨١). ودور باختين فى ڤولوشينوف ([١٩٢٩] ١٩٧٣) خلافى: هل كان باختين مؤلف الكتاب باسم مستعار؟ هل كان ڤولوشينوف مشاركًا فى العمل معه فى الظل؟ هل كان مرشده وملهمه؟ لا يعلم أحد علم اليقين.

٢- بل ولم يكن الشخص الوحيد الذى تسرب من بين الشقوق بهذه الطريقة. ويقول ألان ناديل (فى محادثة شخصية) إن كينيث بيرك يمثل مشكلة مشابهة لمشكلة باختين. وهذا صحيح وإن لم يكن التشابه كاملًا، فإن شيوع ذكر باختين الذى تأخر ووجوده المدهش فى كل مكان ليس له نظير فى حالة بيرك.

٣- التمييز بين المدخل القائم على تاريخ الأفكار للنظرية السردية والمدخل المؤسسى

أوالقائم على الأنساب يوازى بصفة عامة التمييز بين التاريخ التقليدى للعلم والمدخل القائم على علم الاجتماع أو الدراسات الثقافية لما يسمى "الدراسات العلمية" بأسلوب برونو لاتور، وإيـفـيلين فوكس كيلر، وتيموثى لونوار، وبروس كلارك وغيرهم، انظر مثلاً مقال العرض لموريسون (٢٠٠٢).

٤- فى تطور مواز "اكتشفت" مدرسة تل أبيب الشعرية باختين فى الوقت نفسه تقريبًا، من خلال بنيامين هروشوفسكى (هارشاف). ولكن التركيب المميز للشعرية السردية فى تل أبيب لم يعرف خارج إسرائيل إلا بعد نحو عقد كامل، عندما بدأ منظرو تل أبيب ينشرون بحوثهم بالإنجليزية.

٥- فيما يتعلق بباختين بصفة عامة انظر كلارك وهولكويست (١٩٨٤) ومدرسون وإمرسون (١٩٩٠). وأما عن استقباله فى روسيا، خصوصًا، فانظر إمرسون (١٩٩٧) وعن استقباله فى أمريكا انظر هيل (١٩٩٨: ١١٣-١٢٧، ١٩٧ – ٢٢٠). ويقول ديمان إن النوع الوحيد من المنظرين الذى **قد لا** ينتفع بباختين باحث مثله، "تشغله قضية حالات الاستعاضة بلغة المجاز عن المنطق" (١٩٨٣: ١٠٤) أو بعبارة أخرى الممارس للتفكيكية. لكنه ربما يكون قد أخطأ هنا، فغيره قد وجد من الممكن التوفيق بين أفكار باختين وبين التفكيكية.

٦- شن چـيمسون نقدًا مماثلاً (وذا نفوذ عريض) على الشكليين فى كتابه **سجن اللغة**، ١٩٧٢، ولكنه ربما كان يجهل أسلافه فى 'حلقة باختين'، الذين كانت أعمالهم الرئيسية قد بدأت تنشر للتو باللغتين الفرنسية والألمانية، ولم تظهر بالإنجليزية إلا فى السنوات التالية.

٧- من الخيارات الفكرية الأخرى، والمعتمدة، التمييز بين **التزامن** فى مقابل **عبر الزمنى**، ولكن هذا يصوغ التعارض من حيث انتماؤه إلى المعسكر البنيوى، وهو أحد أطراف الخلاف. والأفضل بالقطع الالتزام بالمصطلحين "غير المنحازين" وهما **البناء** فى مقابل **التاريخ**.

٨- هذه الخطوة التى تتضمن تغيير النطاق من نظام النص إلى النظام الأدبى، لها تركة

طويلة فى النظرية الأدبية اللاحقة، من "البنيوية التاريخية" لمدرسة براغ (جالان ١٩٨٤) إلى السيمياء الأدبية عند لوتمان ومدرسة تارتو (شوكمان ١٩٧٧) إلى نظرية تعدد النظم عند إيفن - زوهار ومدرسة تل أبيب (إيفن-زوهار ١٩٩٠).

٩- أضف إلى ذلك، كما أشارت فلوديرنيك، أن جيتس يسىء تحديد نوع الخطاب فى فقرة واحدة على الأقل فى رواية **كانت عيونهم تراقب الله**، مبديًا ملاحظة على إمكانيات ازدواج الصوت فى الخطاب الحر غير المباشر، فيما يتعلق بفقرة تخلو من أية جملة تنتمى إلى ذلك الخطاب. وفلوديرنيك لا تشير إلى **القرد ذى الدلالة** بل إلى تحليل فى مقال عن هيرستون وأليس ووكر (جيتس ١٩٨٩: ١٤٨-١٤٩). وتقول فلوديرنيك إن غلطة جيتس "تبين كيف يمكن للمناقشة السردية للخطاب الحر المباشر أن تقع فى قراءة جسيمة الخطأ لصالح الاستعارة والتأمل الموضوعى" (١٩٩٣: ٨٢)، ولكنى أُفَضِّلُ تعديل العبارة الأخيرة فأجعلها "لصالح إضفاء البعد التاريخى على الفئات السردية". وبالنسبة للبحوث الأفروأمريكية المستعيرة للنظرية السردية انظر هيل (١٩٩٨: ١٩٧-٢٢٠). انظر أيضًا بحثى النقدى الموازى (ماكهيل ١٩٩٤: ٦٠-٦٢) لسوء استخدام د.أ. ميلر لشعرية الخطاب الحر غير المباشر فى كتابه **الرواية والشرطة**.

١٠- قد أكون مخطئًا فى هذا. فإن العمل الخاص بالمداخل المعرفية الذى قُدِّم فى مؤتمر جمعية دراسة الأدب السردى عام ٢٠٠٤، وخصوصًا بحثى إلين سپولسكى وليزا زونشتاين عن "نظرية نظرية العقل"، يبدو لى مبشرًا بالخير، وقد يبشر بما يمكن أن يكون منهجًا معرفيًّا تاريخيًّا، أرجو أن تتابع الموضوع.

١١- أود أن أعرب عن امتنانى للمشاركين فى مؤتمر "النظرية السردية المعاصرة: حالة المجال الراهنة" وأشكر لهم تعليقاتهم، وخصوصًا مونيكا فلوديرنيك وديفيد هيرمان. كما انتفعت بالمشورة التى أسداها لى لوبومير دوليزيل، وبوب جريفين، وستيف كيرن، وراندول ستيفنسون، ومحررا هذا الكتاب.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Bakhtin, M. ([1963] 1984). *Problems in Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. ([1975] 1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. and trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Chatman, S. (1990). "What Can We Learn from Contextualist Narratology?" *Poetics Today* 11(2), 309–28.

Clark, K. and Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

Culler, J. ([1975] 2002). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.

DeMan, P. (1983). "Dialogue and Dialogism." *Poetics Today* 4(1), 99–107.

Emerson, C. (1997). *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Studies*. Special Issue; *Poetics Today* 11(1).

Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London and New York: Routledge.

Fludernik, M. (2003). "The Diachronization of Narratology." *Narrative* 11(3), 331–48.

Galan, F. W. (1984). *Historic Structures: The Prague School Project, 1928–1946*. Austin: University of Texas Press.

Gates, H. L. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Gates, H. L. (1989). "Color Me Zora: Alice Walker's (Re)writing of the Speakerly Text." In P. O'Donnell and R. C. Davis (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (pp. 144–67). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, G. ([1968] 2001). "*Vraisemblance* and Motivation," trans. D. Gorman. *Narrative* 9(3), 239–58.

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hale, D. J. (1998). *Social Formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present*. Stanford CA: Stanford University Press.

Jakobson, R. and Tynjanov, J. (1971 [1928]). "Problems in the Study of Language and Literature." In L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (pp. 79–81). Cambridge, MA: MIT Press.

Jameson, F. (1972). *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lovejoy, A. O. ([1938] 1948). "The Historiography of Ideas." In *Essays in the History of Ideas* (pp. 1–13). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Lovejoy, A. O. ([1936] 1957). "Introduction: The Study of the History of Ideas." In *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (pp. 3–23). Cambridge, MA: Harvard University Press.

McHale, B. (1994). "Whatever Happened to Descriptive Poetics?" In M. Bal and I. E. Boer (eds.), *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis* (pp. 56–65). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Morrison, M. (2002). "Why Modernist Studies and Science Studies Need Each Other." *Modernism/Modernity* 9(4), 675–82.

Morson, G. S. and Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Richardson, A. and Steen, F. (2002). "Literature and the Cognitive Revolution: Introduction." *Poetics Today* 23(1), 1–8.

Tomashevsky, B. ([1925] 1965). "Thematics." In L. T. Lemon and M. J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (pp. 61–95). Lincoln: University of Nebraska Press.

Shklovsky, V. ([1929] 1990). *Theory of Prose*, trans. B. Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press.

Shukman, A. (1977). *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam and New York: North-Holland Press.

Sternberg, M. (1983). "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence." In J. P. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy* (pp. 145–88). University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Stevenson, R. (forthcoming). "Modernist Narrative." In D. Herman, M. Jahn, and M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge.

Vološinov, V. N. ([1929] 1973). *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislaw Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, MA: Harvard University Press.

الباب الأول

أضواء جديدة على مشكلات عويصة

الفصل الرابع

بَعْثُ المُؤَلِّفِ المُوحَى بهِ: ما أهَمِيَّةُ ذلِك؟

وين سي. بوث

لن يدهش القارئ هنا حين يسمع أن مؤلف كتاب **بلاغة القصص الخيالية** ([١٩٦١] ١٩٨٣) قد هاله عدد النقاد الذين اعتنقوا القول "بموت المؤلف" (الواقع أن المقصود كان دائمًا المؤلف الموحى به وحسب[١]؛ ولم يزعم أحد قط أن المؤلف ذا اللحم والدم لم يوجد قط). كيف يمكن لأى إنسان أن ينكر أن لمقاصد المؤلف فى عمل ما علاقة بكيفية قراءته؟ وكان النقاد بطبيعة الحال على حق فى قولهم إن المقاصد التى يعبر عنها المؤلف خارج النص قد تتضاد كل التضاد مع مقاصده التى تحققت آخر الأمر فى النص الذى انتهى منه. ولكنْ ألا يزيد هذا الفرق من أهمية التمييز بين المؤلف الموحى به، وبين المؤلف؟

وقد يكون هذا المقال كله مكرسًا لرفض ذلك، أو لرفض محاولة الاغتيال السخيفة، وسوف يليه تقرير عن أفضل الجهود التى بذلت لبعثه من مرقده، وبعض من بذلوا هذه الجهود، مثل چيم فلان وپيتر رابينوڤيتز ، ممتازون إلى الحد الذى يغرينى بتكرار ما قالوه وحسب. ولكننى سوف أقدم موعظة أخرى عن ضرورة عملنا جميعًا على الحفاظ على حياة هذا المفهوم، بِغَضِّ النظر عن تعريفنا إياه.

عندما كتبتُ أولَ مرة عن المؤلف الموحى به، كانت تحفزنى ثلاثة دوافع، وكانت جميعًا ناشئة من القلق على المشهد النقدى فى الخمسينيات:

١. **الحزن على انتشار نشدان ما يسمى بالموضوعية فى القصص الخيالية.** كان الكثير يقولون إن الروائى الناجح يجب أن يعمد إلى **التصوير لا التقرير**، وبهذا يترك للقارئ مهمة إصدار جميع الأحكام. وعلى الروائيين الجديرين بالإطراء أن يطمسوا كل ما يشير صراحة إلى آراء المؤلف. فتعليق المؤلف لا يقتصر على كونه باردًا فى حالات كثيرة بل إنه يعتبر دائمًا منتهكًا لصفة "الشعرية" الحقة.

كان النقاد – قبل إقدام بارت وفوكوه وغيرهما على التصريح بمحاولة الاغتيال

بفترة طويلة – يعلنون أن القصصى الرائع حقًّا هو الذى طهر نفسه من كل ما يدل على آراء الكاتب فيما يصوره فنيًّا. فالقص الجدير بالثناء لابد أن يُقَدَّمَ موضوعيًّا، وأما آراء المؤلف في الشخصيات والأحداث فيجب ألا تختفي وحسب بل أنْ يُطَهَّرَ النص منها تمامًا(٢).

بل إن هذه النظرة قد أدت إلى خفض مكانة السيادة السردية التى مارسها عباقرة مثل چوزيف فيلدينج، وچين أوستن، وچورج إليوت، ناهيك بالكثير من عظماء الروائيين الأوروبيين والروس، وكثيرًا ما كانت تؤدى إلى إساءة قراءة مطلقة. والكثير من دعاة "وجهة النظر" كانوا يتجاهلون وحسب أن الطرائق التى كانت تعبر بصراحة عن بلاغة المؤلف يمكن أن تعتبر فى ذاتها إبداعًا جماليًّا. ولو سمح المقام لاقتطفت بعض التعليقات الطويلة للمؤلفة "چورج إليوت"، وهو المؤلف الذكر الموحى به والذى خلقته هذه المرأة العبقرية، ماريان إيڤانز، فلقد كانت "تدخلاتها" القوية تساعدنى على قراءة رواياتها، كما إنها دفعتنى إلى الإعجاب بالمبدعة بل وحبها. هل كان يمكن أن أقع فى غرام ماريان إيڤانز لوأننى لم أعرفها؟ ذلك يتوقف على الظروف التى قابلت فيها الشخص الحقيقى، ولكن المؤلفين الموحى بهم والذين يستخدمون تدخلات منوعة قائمة على الوعى الذاتى، فى منتهى الروعة.

٢. **الضيق من سوء قراءة الطلاب.** على الرغم من أن طلابى الجامعيين لم يكونوا يهتمون على الإطلاق بأشكال التقرير من جانب عظماء الرواة ذوى الوعى الذاتى (إذا لم يكن الطلاب قد قرؤوا أى هجوم على هؤلاء الرواة) فإنهم كانوا، على ما يبدو، يجهلون فى حالات جد كثيرة الفوارق بين الرواة وبين المؤلفين الموحى بهم، وكذلك بين المؤلفين الموحى بهم والأشخاص الحقيقيين الذين يخلقونهم. وكان عدد أكبر مما ينبغى منهم لم يتعلم التمييز – خصوصًا عند قراءة القصص الحديثة ذات الموضوعية المزعومة – بين الصوت السردى – وبين صوت المؤلف الذى يحاول عامدًا أن يتحدث بصوت لا يوحى بالثقة فيه جزئيًّا أو كليًّا.

كان أشد الأمثلة إثارة لقلقى على شيوع سوء القراءة، حسبما تسعفنى الذاكرة الآن، رواية **الصياد فى حقل الشيلم** للكاتب سالينجر، إذ إن الطلاب كانوا دائمًا ما يتعاطفون تعاطفًا كليًّا مع بطل الرواية هولدن كولفيلد، إلى الحد الذى يجعلهم لا ينتبهون إلى

المفاتيح الساخرة التى يوردها سالينجر بشأن أخطاء البطل الخطيرة ونقاط ضعفه. وكانوا يقبلون جميع ما يقوله هولدن كأنما قصد المؤلف به أن يكون جادًّا فى كل ما ينطق به. وكان التجاهل النقدى لانتشار سوء القراءة المذكور يزعجنى بشدة.

٣- **حزن "أخلاقى" على تجاهل النقاد لقيمة الآثار البلاغية الأخلاقية، أى الارتباط ما بين المؤلف والقارئ.** أدى هذا الحزن إلى هجمات كثيرة على تأكيدى للأخلاق، إذ دأب النقاد على الزعم بأن الشعر والرواية أيضًا لا ينبغى أن "تعنى شيئًا بل أن تكون وحسب"، وأن الروايات مثل الشعر "لا تؤدى إلى حدوث شىء". وعلى الرغم من القلة النسبية التى زعمت ذلك فيما يتعلق بالقص الخيالى، وهو زعم "جمالى" محض، فإن عددًا كبيرًا كانوا يرددون مثل أوسكار وايلد "لا يوجد ما يسمى رواية أخلاقية أو لا أخلاقية. فالروايات قد تكون جيدة الكتابة أو سيئة الكتابة. هذا كل شىء"[٣] وعلى الرغم من أن هذا الرفض للقضايا الأخلاقية لا يزال منتشرًا، فلقد ازداد عدد النقاد فى هذه الأيام التى يعترفون بوجود ما يسمى بأخلاقيات القص الخيالى عما كان عليه فى الخمسينيات. ولقد صادفنا فى ردود الأفعال على فوز ج. م. كويتزى بجائزة نوبل عام ٢٠٠٣، على سبيل المثال، مقولات صريحة متكررة عن فوز الكاتب المستحق بالجائزة لأن رواياته، على ما تحمله من وقائع مقبضة، قد حَسَّنَتْ أسلوب استجابتنا لأنهار القسوة والمعاناة التى نراها فى هذا العالم المثقل بالبشاعات. وعلى عكس النقاد الذين كانوا يتمتعون "بالنقاء" و"الشاعرية" آنذاك، فإن معظم النقاد اليوم يعترفون، وإن كان ذلك ضمنًا فى حالة البعض، بأن القصص الخيالية العظيمة تتضمن تعليمًا أخلاقيًّا، إلا إذا أسأنا قراءتها[٤]. ولكن أعدادًا متزايدة فى الخمسينيات والستينيات كانت تعتنق حركة سرعان ما أطلق عليها مصطلح "استجابة القارئ"، زاعمين أن التفسير كله من مسؤولية القارئ: "قراءتى لما تفعله شخصيات هنرى جيمز أهم من مقاصد جيمز، فما عسى أن أتعلم منه إذن ؟ لا شىء"[٥].

هذه الدوافع الثلاثة يدعمها الآن دافع رابع، بعد أن أنعمت النظر فى العلاقة ما بين خلق الكاتب لمؤلفين موحى بهم وبين الطابع العالمى لما نلعبه من أدوار كل يوم بل كل ساعة، وهو ما يتوقف على كون هذه الأدوار بناءة أو هدامة. إذ إننا نوحى، فى كل ركن

من أركان حياتنا، كلما تكلمنا أو كتبنا، بصورة من شخصيتنا نعرف أنها تختلف اختلافًا بَيّنًا عن ذوات أخرى كثيرة تظهر فى عالم اللحم والدم عندنا. وأحيانًا ما تكون الصور المخلوقة لأنفسنا أرفع مكانًا من الذوات التى نعيش معها يوميًّا، وأحيانًا نكون أدنى تدنيًا يرثى له عن الذوات التى نقدمها، أو نأمل فى تقديمها، فى مناسبات أخرى. وهكذا فإن أحد التحديات الكبرى التى نواجهها جميعًا تتمثل فى التمييز بين ارتداء الأقنعة المفيدة وارتداء الأقنعة الضارة. وهذا التحدى بالغ القوة خصوصًا فى النقد الأدبى.

منذ بضعة عقود وضع صول بيلو أهمية أقنعة المؤلفين فى صورة درامية رائعة، عندما سألته "ماذا تفعل هذه الأيام؟" فأجاب قائلاً "الواقع أنى أقضى أربع ساعات كل يوم فى تنقيح رواية، عنوانها هيرتسوج". فسألته "وفيم تنفق الساعات الأربع يوميًّا ما دمت تنقح رواية وحسب؟" فأجاب قائلاً "الحق أننى أمحو الأجزاء التى لا أحبها فى نفسى".

إننا نحاكى بيلو، عن وعى أو دون وعى، فى كل ما ننطق به تقريبًا، خصوصًا إذا تسنى لنا الوقت اللازم للتنقيح. إننا نمحو وحسب تلك الذوات التى لا نحبها، أو التى تبدو على الأقل غير ملائمة للحظة الحاضرة. ولو كان كل شيء نقوله غير منقح، أى مجرد إطلاق لدفقات "صادقة" من المشاعر والأفكار غير المشذبة، أفلا تصبح الحياة عبئًا لا يُحتمل؟ أتود أن تذهب إلى مطعم يصدر فيه صاحبه الأمر إلى الجرسونات بألا يبتسموا إلا إذا شعروا صادقين بأنهم يودون الابتسام؟ أتود الاستمرار فى مهنة التدريس إذا أمرتك الإدارة بألا ترتدى قناعًا أكثر مرحًا ومعرفة مما تشعر به فى نفسك وأنت متجه إلى قاعة الدرس؟ أتود أن تقرأ قصائد ييتس لو كانت مجرد سجلات غير مشذبة لحياته ذات الأكدار العميقة؟ إن حياتنا لتصبح كارثة، ساعة بعد ساعة، لو أقسم كل فرد أن يكون "صادقًا" فى كل لحظة.

والأهم من ذلك أننا إذا لم ننظر فى الفوارق بين الأقنعة الحسنة والأقنعة الرديئة، فالأرجح أن ننجذب بصورة هدامة إلى الأنواع الرديئة، مثل الحيل البلاغية الكاذبة عند السياسيين. ثم ألن نعجز أيضًا عن تقدير اعتمادنا الأخلاقى على الأنواع الحسنة: المؤلفون الموحى بهم عند أزواجنا، فى أحسن الحالات، وعند رؤسائنا، فى أحسن

حالاتهم، وعند الصحفيين، فى أحسن حالاتهم و.. أعنى لك أن تحدد من يرتدى الأقنعة المفيدة التى تفضلها. أما أنا، فعلى نحو ما سوف يثبته هذا المقال، فأرى أنهم المؤلفون الذين يعرفون كيف يمحون الذوات التى لا يحبونها.

والحقيقة الأخلاقية الواضحة هى أننا جميعًا، إلى حد معين على الأقل، نستمد نماذجنا لأسلوب العيش بتفهم واستيعاب الذوات الأفضل، المؤلفين الموحى بهم، الذين خلقهم الآخرون، والمؤلفون بصفة خاصة. ومن الصحيح، بطبيعة الحال، أن الذين نعيش معهم – كآبائنا وأشقائنا وأصدقائنا – لهم تأثير فى معظمنا باعتبارهم نماذج لنا، حسنة وسيئة، أكبر من تأثير أى مؤلف موحى به نصادفه فى الأدب. ولكن أولئك الأصدقاء والأقارب قد أثروا فينا بنجاحهم، بعض الوقت على الأقل، فى محو الذوات التى لا يحبونها. ويرى معظمنا أنهم الذين تمكنوا أولاً من الاشتباك معنا اشتباكًا أدبيًّا، إذ ملؤوا حياتنا منذ الطفولة بمؤلفين موحى بهم يتسمون بتنوع مدهش.

ما الحسن وما المشكوك فيه فى شيوع مثل هذا التأثير المحتوم للصور التى ترسمها الذوات لأنفسها والتى كثيرًا ما تكون زائفة تمامًا؟ لا شك فى وجود أقنعة دائمة إلى حد ما تحجب ذواتًا أشد تعقيدًا، وفى حالات كثيرة أقل إثارة للإعجاب إلى حد بعيد. أعلينا أن نحتفل بما يسميه بعض الناس مجرد نفاق، أى مثل ارتداء هذه الأقنعة الزائفة؟ هل ذاك صالح لنا لأنه يقدم نماذج للعيش أفضل مما تقدمه حياة المؤلفين الفعلية، أم ينبغى لنا أن ندينه كله كأنه أداء لدور المنافق عند شـڤـارتسينجر؟

سوف أدخر هذه الأسئلة التى تتهددنى لكتاب يمكن أن أكتبه عنها، وأتراجع الآن إلى ركن يبدو لى أهم الأركان وهو ارتداء الأقنعة الأدبية الذى يشير إليه بيلو. إننى واثق أننا ينبغى أن نشعر جميعًا بامتنان عميق لقيام بيلو بمحو ما محاه. فعلى امتداد السنوات التى عرفته فيها شخصيًّا، قابلت صورًا أخرى لا يحبها أحد، فهو صورٌ لبيلو لو سُمِحَ لها بالهيمنة على رواياته لدمرتها تدميرًا. أضف إلى ذلك أن الذين درسوا مخطوطاته (ولم أدرسها أنا) وجدوا تأكيدًا لما أذكره: كان يختار من بين آلاف الصفحات بضع مئات تمثل المؤلفين الموحى بهم الذين يحبهم فعلاً، والذين أعشقهم.

والواضح أن كل حكم على شخصية المؤلف لابد أن يكون غير مؤكد، ولكن الساخر البليد الحس وحده هو الذى يمكنه إنكار وجود فوارق أخلاقية حقيقية، هاتفًا

"ما دام كل ذاك خداع، فما أهمية التميز؟" وأقول أنا إن المؤلفين الجادين الملتزمين عندما يمنحوننا أعمالهم، فإن الشخص الحقيقى قد خلق مؤلِّفا موحى به يطمح واعيًا أو من دون وعى إلى مشاركتنا الحساسة. وعادة ما يكون المؤلفون الموحى بهم أرقى كثيرًا من أهل الحياة اليومية، الناس الذين هم من لحم ودم.

وما دام معظم عملى حول هذه المسألة قد ركز على القصص الخيالى، فسوف أتحول هنا إلى الشعر. وحجتى تقول إن المؤلفين الموحى بهم ذوو قيمة لنا باعتبارهم نماذج، وتضيف أن معرفتنا بالفرق بين الصور المطهرة للمؤلفين الموحى بهم وبين الصور المزرية للأشخاص الحقيقيين يمكنها أن تزيد من إعجابنا بالأعمال الأدبية التى تقدم هؤلاء المؤلفين الموحى بهم. (وفى حدود ما أعرف لم يسبق أن صور أحد هذه المسألة تصويرًا دراميًّا).

ما الاختلافات التى نقابلها عند قراءة الأشعار عن المؤلفين الموحى بهم فى القصص الخيالى؟ أوضح اختلاف قلة المرات التى نصادف فيها صورًا ساخرة للرواة ذوى العيوب المتعمدة والذين من المقصود ألا نثق بكلامهم. فنادرًا ما يخلق الشاعر صوتًا مشكوكًا فى صدقه بانتظام مثل صوت هكلبرى فِنْ [فى الرواية التى تحمل اسم البطل للكاتب مارك توين] أو كازيو إيشيجورو، الساقى فى رواية **بقايا النهار**. والذى تكثر مصادفته أقنعة موثوق فى كلامها، مطهرة تمامًا، توحى بالتماهى الكامل مع المؤلف الموحى به الذى يأمل الشخص الحقيقى أن نلحق به: "إننى أنا الشاعر أكلمكم مباشرة بصوتى الصادق". لكننا إذا بحثنا سيرة أى شاعر عظيم أو سيرته الذاتية من أقدم الأزمان إلى الوقت الحاضر، فسوف نكتشف أن الذات الشعرية قد خرجت أنيقة الهندام، وأنها تظهر حساسية لنعم الدنيا ونقمها، وهى التى يجد القراء اليقظون أنهم يتمنون لو تمتعوا بها، ولكن الشخص الحقيقى كثيرًا ما انتهكها فى سلوكه اليومى. ولأقدم شرحًا لما يقوله ييتس فى هذا الصدد: إن صراعنا مع أنفسنا هو الذى يخلق الشعر، على عكس البلاغة التى ننتجها عندما نصارع الآخرين. (وأنا أتوسع بطبيعة الحال فى معنى "البلاغة" حتى يتضمن المعارك الداخلية).

من الصحيح أن بعض الشعراء، مثل براوننج، قد خلقوا أصواتًا شعرية غير موثوق بها عمدًا[٦]. كما رأينا كثيرًا من الشعراء الآخرين، مثل سيلـڤـيا بلاث، الذين

كشفوا كشفًا جميلاً عن عيوبهم وضروب شقائهم الهدامة للذات وأعادوا خلقها، كأنما يمارسون الصدق الكامل دون تشذيب. ولكنهم فى هذا يحققون أيضًا – من خلال إبداع القصائد نفسها – ذواتًا أسمى بكثير من الذوات التى لعنت أزواجهم على مائدة الإفطار.

وبعض القراء يصيبهم قلق عميق عندما تكشف سيرة الشخص الحقيقى عن مدى بشاعة حياته. وعندما يكشف كاتب سيرة شاعر يحظى بإعجاب كبير عن "البثرات وغيرها" [فى وجهه، كما يقول كرومويل] يشعر الكثير من القراء بأن شعره قد تلوث. كيف يمكننا أن نحافظ على إعجابنا القديم بشعر ت. س. إليوت بعد أن عرفنا مدى الجهد الذى بذله لتطهيرها من جوانب معينة فى حياته العاطفية كان يمكن فى نظره أن تزيد من طابعها الشخصى؟ كان إليوت يزعم أن الشعر "ليس إطلاقًا للعاطفة من عقالها بل هروب من العاطفة؛ وليس تعبيرًا عن الشخصية بل هروب من الشخصية. ولكن، بطبيعة الحال، لا يعرف معنى طلب الهروب من الشخصية والعواطف إلا من لديم هذه وتلك" (إليوت [١٩١٧] ١٩٣٢: ١٠) وما دام يهرب من العاطفة ومن الشخصية من نوع معين، ويخلق عاطفة وشخصية من نوع آخر، أفلا يصح أن نعتبر "تقنع" إليوت عملاً مزريًا؟ أفما كان يمكنه أن يزداد عظمةً لو كان قرر "إطلاق كل ما ذاته"؟

ولا يدعو إلى الدهشة أن نسمع إجابة البعض بـ"نعم"، وهجومهم على إليوت وغيره من الشعراء الذين يكتبون شعرًا يقل "صدقه" عما ينبغى للشعر أن يكون. ولدينا الآن كوكبة من العاملين على "فضح" شتى ألوان حجب المؤلفين لذواتهم غير الرفيعة، وكثيرًا ما يزعمون أن الشعر كان سيزداد جمالاً لو أن الشعراء زاد صدقهم. ولن تدهش إذا قالت إجابتى "لا!" فإن معظم الشعر الذى يعجبنا كان سيزداد سوءًا لو أن المؤلفين لم يرتدوا أقنعتهم. أما علينا الإعراب عن امتناننا للتطهير الذى أجروه؟(٧) أما علينا أن نبدى إعجابنا بهم بسبب قدرتهم على القيام بذلك الغسل؟

سأقتصر على إيراد نموذجين فقط، وهاك الأول، وهو قصيدة من نظم روبرت فروست، الشاعر الذى تولى بعض كُتَّاب سيرته فضحًا يكاد يكون ضاريًا. فمن روبرت فروست الذى نصادفه فى قصيدته "وقت للحديث"؟

عِنْدَمَا يُنَادِينِى الصَّدِيقُ راكِبًا علَى الطَّرِيقْ
وقَدْ تَمَهَّلَتْ خُطَى الحِصَانِ فى وَخْدٍ رَفِيقْ
لَا أَسْتَمِرُّ وَاقِفًا ونَاظِرًا إلى التِّلَالِ حَوْلَنَا –
تِلْكَ التى لَمْ أَضْرِبْ الفَأْسَ بِهَا – بِلَا حَرَاكْ
حَتَّى أَصِيحَ هَاتِفًا "مَاذَا هُنَاكْ؟"
كَلَّا! فَقَدْ أُتِيحَ لى الحَدِيثُ فى وَقْتٍ قَرِيبْ
وهكذا أُلْقِى بِفَأْسِى فَوْقَ ذَلِكَ الثَّرَى الرَّطِيبْ
ونَصْلُ فَأْسِى مُشْرَئِبٌّ طُولُه خَمْسُ أَقْدَامْ
ونَحْوَ ذَلِكَ الجِدَارِ الحَجَرِى.. أُجَرِّرُ الأَقْدَامْ
لِكَىْ أَزُورَ صَاحِبِى هُنَا(*).

(فروست [١٩١٦] ١٩٣٩ : ١٥٦)

ولنسأل أولاً: ما نوع الشخص الذى يروى الحادثة، أى الراوى، أو المتكلم هنا؟

(*) هذا هو النص الإنجليزى:

When a friend calls to me from the road
And slows his horse to a meaning walk,
I don't stand still and look around
On all the hills I haven't hoed,
And shout from where I am, "What is it?"
No, not as there is a time to talk,
I thrust my hoe in the mellow ground,
Blade-end up and five feet tall,
And plod: I go up to the stone wall
For a friendly visit.

وسوف يلاحظ القارئ اختلاف نظام القافية بين اللغتين، ومع ذلك فكلام الناقد ينطبق على النص العربى.

إنه رجل لا أستطيع أن أقاوم الإعجاب به، بل ولا أريد أن أقاومه: إنه فلاح مجد فى عمله، ويقوم بواجبه، وعلى الرغم من أنه يواجه المهمة العاجلة التى تتمثل فى 'ضرب الفأس' فى التلال، فإنه يقدر الصداقة تقديرًا عميقًا يجعله يترك عمله المهم للحديث مع صاحبه. إنه رجل يحب 'الثرى الرطيب' فى المزرعة لكنه يتركه من أجل زيارة صاحبه، فالحديث الطيب، فى الريف مع أحد أصدقائه، له قيمة أعلى عنده.

ولكنْ من المؤلف الموحى به الذى يخلق هذا الراوى ويقف خلفه؟ من زاوية معينة نجده متطابقًا معه، أى إن المؤلف الموحى به لا يقصد، بوضوح وجلاء، أن يتضمن كلام الراوى سخرية تشكك فى مرماه. ولكنه ليس فلاحًا ودودًا وحسب، على الرغم من مشاركته فضائل المتكلم، بل هو رجل أكثر 'تركيبًا' مكرس للشكل الشعرى، للعمل الشاق، ربما لساعات أو لأيام متصلة، حتى يخرج قوافٍ فعالةتطيع أحكامه بحيث لا يستطيع القارئ أن يزعم أن نظام القافية هو الذى أملاها: طريق/ رفيق، حراك/ هناك، قريب/ رطيب، أقدام/ الأقدام، ثم حولنا/ هنا، وهى القافية التى تفصل بين طرفيها ستة أسطر. كما إنه حريص على دلالة أطوال السطور والبحر الشعرى، بحيث يفاجئنا بالسطر القصير الوحيد فى النهاية. وأنا أرى أن هذا عمل أشق من حرث الحقل (فلقد مارست هذا وذاك) ومن الرائع أن يقابل المرء رجلاً يرى، على الرغم من حبه الحقيقى للفلاحة، أن محادثة الصديق أهم منها، بل ويرى أهمية قصوى فى كتابة قصيدة جميلة، فالأرجح أنه لم يلمس فأسًا منذ سنين. والنتيجة: بالرغم من أن القصيدة ليست أعظم ما كتب فروست، فإن مؤلفها الموحى به يسير فى اتجاه العظمة. إنه شخصية تتميز بثراء غريب يزيد عن ثراء الراوى الصادق، وإن لم يكن التضاد بينهما صادمًا، فعلى أية حال قد يكون الفلاح المتفانى فى عمله شاعرًا أيضًا، ويمكن للفلاح والشاعر أن يحبا الحديث مع أحد الجيران.

ولكن أين عسى أن يكون فروست، الشخص الحقيقى؟ قد تود أن تلحق بالذين يرفضون أن يسألوا هذا السؤال لأن الإجابة قد تقلل من متعة القصيدة. والواقع أن التناقض بين صورتى فروست الأولين وصور فروست المرسومة فى سير حياته تناقض صادم(٨). وأما الصورة الأولى من صوره السلبية ذات التأثير الكبير فتقول إنه "رجل بشع، ودنىء، ومولع بالثأر، وزوج ووالد شنيع. ووحش، رجل يمارس القسوة

بانتظام... رجل يتظاهر بأنه ينتمى لنمط الفلاح الريفى، ولكنه دائمًا ذو ثراء ويقيم فى المدينة" (طومسون ١٩٦٦: ٢٧)[٩]. وأما السير الأحدث فلا ترسمه فى هذه الصورة السيئة، وبعضها، حتى ولو لم تنكر بعض العيوب البشعة، تصوره فى صورة حسنة (انظر پارينى ١٩٩٩)[١٠]. ولكن جميع الصور تكشف عن رجل لا أحب أن يكون جارًا لصيقًا لى أو قريبًا أو رفيقًا لى على مائدة الغداء. أما الرجل الذى أحب أن يكون جارًا لصيقًا لى أو أخًا فهو الذى يبرز من تلك القصيدة، أو حتى من القصائد الفضلى، أو المتظاهر الرائع الذى استمعت إلى محاضرته عندما كنت طالبًا جامعيًا.

هل يقلل هذا التناقض من إعجابى بالشعر أم يزيده فى الواقع قليلاً على نحو ما أزعم هنا؟

وتقدم سيلڤيا بلاث مجموعة من الذوات المتضادة أشد تعقيدًا من هذه. إنها أرجح المتنافسين – من بين العدد الصغير نسبيًا من الشعراء الذين درست حياتهم – للفوز بجائزة "الشخص الحقيقى صاحب أكبر عدد من الصور المتناقضة للمؤلف الموحى به". وحسبما كشف عنها زوجها، ويومياتها، وكتاب سيرتها الكثيرون، لم تكن هى نفسها واثقة من القصائد التى تناسب حقًا صورة الشخص الذى تريد أن تظهر بها. لم تكن باختصار تثق فى أى صوت من أصواتها الكثيرة، حتى عندما كانت تشعر أن القصائد والقصص التى خلقت هذه الأصوات كانت جيدة. وحسبما قالت عند شرحها – بعد تغييرات كثيرة لعنوان أول مجموعة شعرية لها – سبب اختيار عنوان **شيطان الدرج**: "... هذا العنوان يشمل كتابى و'يشرح' قصائد اليأس، وهو مخادع مثل الأمل" (بلاث ١٩٨١: ١٣).

ولقد عانت معاناة مرة فى الاختيار ما بين صوت اليأس وصوت الأمل، وأيضًا بين أصوات الغضب، والعنف الجسدى، والثأر، ونعيم الجنس، وخيبة الأمل. ويقول تيد هيوز إنها عندما استقرت آخر الأمر على **إيرييل**، قبل أن تنتحر بوقت غير طويل، فإنها "حذفت بعض القصائد الشخصية العالية النبرة التى كتبتها عام ١٩٦٢، وكان يمكن أن تحذف قصيدة أخرى أو قصيدتين لو لم تكن قد نشرتها بنفسها من قبل فى بعض المجلات" (پلاث ١٩٨١: ١٥). وإزاء حزن والدة بلاث على الصورة المرسومة لها فى الشعر، تشرح چانيت مالكوم السبب – محقة – قائلة:

> لا يبدو أن السيدة پلاث قد خطر لها يومًا ما أن القناع الذى يتكلم فى إيرييل وفى **قِدْرِ الجَرَسْ** كان القناع الذى أرادت الشاعرة أن يمثلها وأن تذكر به، أى إنها كانت تكتب بهذه الطريقة للنشر لأنها كانت تريد أن يراها الناس بهذه الطريقة، وإن الوجه الذى كانت تطالع أمها به ليس الوجه الذى كانت تريد أن تطلع جمهور القراء عليه. (مالكوم ١٩٩٤)

وأود أن أعبر عن ذلك تعبيرًا أقوى، "فالذات التى عرفتها أمها لم تكن الذات التى كانت تأمل أن تكونها فى الحقيقة" (مالكوم ١٩٩٤: ١٨).

وعندما قرر هيوز نشر مجموعة شعرية لبلاث بعد وفاتها، حذف بعض التناقضات، قائلاً فى مقدمة الكتاب: "أحس بعض المستشارين أن المشاعر المتناقضة العنيفة التى تعبر عنها هذه القصائد [الأخيرة] قد يصعب على القراء قبولها... وهذا الخوف يقوم على البصيرة" (پلاث ١٩٨١: ١٥). وما كتبته فى يومياتها (التى لم أقرأ إلا جزءًا يسيرًا منها) حافل بالقصص، وربما يكون بعضها صادقًا والبعض الآخر مزركش بوضوح ابتغاء تحويله إلى صور تصلح للنشر. وقد محت منها الصور التى لا تحبها فى ذاتها. ولكننا نجد فى معظمها جهدًا صادقًا للعثور على تلك الذات الفائقة وتصويرها، وخصوصًا الذات التى سوف تعرف كيف تتعامل مع كونها لا امرأة وحسب، بل فى حالات كثيرة امرأة بائسة.

وكثيرًا ما تكشف پلاث فى شعرها عن محاولاتها الشاقة لرسم صورة صادقة لذات مجروحة حقيقية من نوع ما، ولكننا نشكر حسن حظنا، بوضوح، لأن معظم تلك الذوات كانت تفر هاربة عندما تجلس الشاعرة لتكتب قصائد عنها. هل لنا أن نشعر بأى أسف لأنها لم تكتب قصيدة عما حدث يوم أن احتدت غاضبة على زوجها تيد هيوز بسبب خيانته لها فمزقت "كل ما كان يكتب فى شتاء عام ١٩٦١ إرْبًا رُبًا، وكذلك نسخته من مؤلفات شيكسبير" (مالكوم ٩٩٤: ١٨)؟

بل إن آخر قصائدها عن الانتحار المقبل تفصح عن مؤلف لا يزال ذا حيوية إبداعية نابضة، وهو يتأمل الموت. وفيما يلى اللحظة الختامية فى القصيدة التى ربما كانت آخر قصائدها، وعنوانها "الحافة":

المَرْأَةُ أَمْسَتْ كَامِلَةً

فالجَسَدُ الميتُ

يحملُ بسمةَ إنجازٍ ثَمّ

وَهْمُ الخَتْمِ اليُونَاني

يَتَدَفَّقُ بِلَفَائِفِ سُتْرَتِهَا الرُّومَانِيَّةْ

قَدَمَاهَا العَارِيتَانْ

تَنْطِقُ فيما يَبْدُو قَائِلَةً

تِلْكَ نِهَايَةُ رِحْلَتِنَا وخِتَامُ السَّيْر

وَتكوَّرُ كُلُّ الأَطْفَالِ المَوْتَى كثَعَابِين بَيْضَاءْ

كُلٌّ مِنْهُمْ يَلْتَفُّ عَلى إبْريقِ اللّبَنِ

الأَصْغِر بَعْدَ فَرَاغِهْ

وإذا هِيَ تَطْوِيهِمْ ثَانِيةً دَاخِلَ ذَاكَ البَدِنِ

مثل تَغَلُّقِ أوْرَاقِ الوَرْدَةِ فى بُسْتَانٍ يَتَصَلَّبُ

وتَسِيلُ الشَذواتُ العَاطِرَةُ دماءً

مِنْ عُمْقِ حُلُوقٍ ذاتِ عُذُوبَةْ

فى زَهْرِ اللَّيْلِ.

لَيْسَ لَدَى البَدْرِ شَجَىً يُحْزِنُهُ

فيُحَدِّقُ مِنْ خَلفِ غِطَاءِ الرَّأْسِ العَظْمِيِّ

لقد اعْتَادَتْ ذلِكَ كُلَّهْ

والَّلحَظَاتُ السُّودُ تُطَقْطِقُ دُونَ نِهَايَةْ(*)

بعد قراءة القصيدة بصوت عال عدة مرات، أجد أننى لست معجبًا بها وحسب بل فى الواقع أحب المؤلفة الموحى بها فى كل لمسة: شخص بالغ الاختلاف عمن رأيته فى يومياتها وفى بعض قصائدها الأخرى التى تنم على الإهمال. إنها بطبيعة الحال تفكر فى الانتحار وتتأمله بل وتفصح عن اعتزامها الإقدام عليه. ولكنها مؤقتًا تخلق قصيدة جميلة عن الإحساس بتأمل الانتحار. إنها تفكر فى الطريقة الرهيبة التى يصبح ارتكاب الانتحار بها فى نظرها قتلاً مجازيًا لأطفالها: فحياتها السابقة معهم سوف تختفى، ويختفى الجمال إذ يتحول إلى.. لا! ليس إلى حزن، فالبدر (أى العالم الذى يتجاوز العواطف البشرية) ليس لديه شجو يحزنه.

(*) The Woman is perfected.
Her dead
Body wears the smile of accomplishment
The illusion of a Greek necessity
Flows in the scrolls of her toga,
Her bare
Feet seem to be saying:
We have so far, it is over.
Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little
Pitcher of milk, now empty.
She has folded
Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden
Stiffens and odours bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.
The moon has nothing to be sad about
Staring from her hood of bone.
She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

(Plath 1981: 272-3)

ونرى أنها فى النهاية – أعنى المبدعة التى تختار رسمها، بغض النظر عما كانت پلاث تشعر به فى الواقع منذ خمس دقائق أو بالأمس – تحاول أن تجعل من وفاتها، بقوة شعرية، جزءًا من الحقيقة العامة عن عالمية الموت. وفى غضون استكشافها لهذه الحقيقة، تعبر أيضًا عن طموحها إلى الجمال الشعرى، وامتياز البناء الشعرى. فتفكيرها باعتبارها ذاتًا محتضرة يتيح لها أن تخلق ذاتًا قادرة على كتابة قصيدة جميلة أثناء إحساسها بقرب الانتحار. ولا أريد أن أخاطر بأن أضجركم يا من قرأتم القصيدة بصوت عالٍ، بالإشارة إلى استخدام الضمة وحرف العلة الممطوط (الواو) "عمق حلوق ذات عذوبة" فكأنها تتأوه قائلا "أوه أوه، يا أيها الموت أين لسعتك؟".

ولكن المد بحرف الواو يستخدم بالتناوب مع حرف الألف فى تركيز الصورة الأخيرة:

واللحظات السود تطقطق دون نهاية

وإلى أين تمضى بها اللحظات السود وتمضى بالقراء معها؟[11] إنها تمضى إلى مواجهة قوية مع الموت!

قيل لنا إن پلاث كتبت قصيدة 'الحافة' وسواها من قصائدها الجميلة، فى تلك الساعات الأخيرة، إذ كانت تصحو فى الخامسة صباحًا، فى شقة باردة لا مدفأة فيها، وكانت مستيئسة ماليًّا، وغاضبة غضبة شقاء من زوجها تيد هيوز بسبب خيانته لها، وقد غلبتها دواعى رعاية طفليها، وفى مسيس الحاجة لمساعدة من أصدقائها. ولابد أنها كانت تشعر، عدة ساعات فى كل صباح أثناء جهودها لكتابة الشعر، أنها قد وجدت الذات الحقيقية التى تريد التعبير عنها. وقد عبرت عنها فعلاً. ولكن تلك الذات الخلاقة كانت قناعًا لم يتغير، ولكنه كان قناعًا تخلعه كل صباح بمجرد استيقاظ الطفلين. لقد كانت طيلة حياتها قلقة بسبب إدراكها لوجـود ذلك القناع، إذ كان يجعلها أحيانًا امرأة تامة السلبية، أى ربة بيت وحسـب، وأحيانًا كأنها عاهرة 'تقريبًا'، وأحيانًا.. من يدرى؟

ولنسأل فى أثناء ذلك: ما الذوات المنوعة التى نتخذها أنا وأنتم باعتبارنا قراءً لمثل هذه القصيدة؟ إذ إن القيمة الكاملة لقناع الكاتب لا تُفهم إلا حين نقر بأهمية ما يفعله

لأقنعتنا المنوعة، أى ما نكسبه من اللقاء. (وسوف أخاطر بإضفاء طابع درامى مبالغ فيه على أقنعتنا المنوعة فأطلق اسمى 'بوث' على كل منها؛ ولك أيها القارئ أن تستبدل اسمك به).

فلننظر فيما يحدث: لدينا أولاً 'بوث' الأول، القارئ الملتزم التزامًا كاملاً، والذى حاول فى البداية أن يتبع مسار القصيدة بإخلاص ودقة فى كل شىء، مجتهدًا حتى يشارك المؤلف الموحى به فى كل كلمة، راجيًا أن يصبح القارئ الموحى به، الذى يتمناه المؤلف الموحى به.

ويحاول بوث الأول ممارسة ما وصفه كولريدج بالتعليق الكامل للتكذيب، أى ألا يسمح للأفكار بالتدخل فى القضايا النقدية المركبة التى اجتهد الكاتب فى وضعها فى مقال مثل هذا. أى إنه يحاول وحسب دخول القصيدة، ومشاركة المؤلف الموحى به، بل ويرغب فى أن يستطيع هو نفسه، حين تحين لحظة مواجهة الموت، أن ينافس پلاث بكتابة شىء خلاق عن تلك اللحظة.

وفى هذه القراءة المتعاطفة يشترك بوث الأول – واعيًا أو من دون وعى – مع جميع محبى الشعر، وخصوصًا المحبين من النوع الخاص الذين يحبون قراءة أفكار عن الموت. وليسوا من الطراز القديم من القراء الذين يكرهون النظم الحر، أو من المتفائلين الذين يبغضون القصائد غير "اللطيفة" والبهيجة، أو من ذوى الموضوعية الفائقة الذين يمقتون القوافى البارزة. فالقراء الموحى بهم – أو من يسميهم پيتر رابينوڤيتز "جمهور القراء" ([١٩٨٧] ١٩٩٨) – لابد أن يكونوا قد قرؤوا عددًا كبيرًا من قصائد الشعر الحديث الأخرى، وإلا فلن ينجحوا فى قراءة هذه القصيدة. ولكنهم أيضًا يحبون الثراء العروضى المدهش الذى يصفه الشاعر ألكسندر پوپ، موصيًا بأن "الصوت ينبغى أن يبدو صدى للمعنى"، أى إنهم ينتبهون بدقة للتفاصيل، ويقدرون القيمة الإيقاعية الخفية للشعر الحر وآثارها، وهى التى لم أعرض إلا لجانب منها.

وفى الوقت نفسه توجد 'نسخة' أخرى من بوث الأول، ولنطلق عليها بوث الثانى، الذى تصادف أن كان يعرف، طيلة وقت القراءة – على عكس غيره من عشاق الشعر الذين يقرؤونه بعناية – أن هذه الشاعرة انتحرت بعد كتابة هذه القصيدة بفترة

قصيرة؛ وأن "پـلاث" الموحى بها كانت تعرف ولا شك أن مثل هذا القارئ سوف يتأثر بصفة خاصة، مثلى، بقدرتها على اقتناص هذه اللحظة الخلاقة فى تلك الآونة المستيئسة من الحياة. أرجو أن تتأمل وحسب كم يبلغ اختلاف قرائتنا للقصيدة لو لم نكن نعرف أنها انتحرت.

وإذا كنت أطمح إلى الانضمام إلى جمهور المؤلفة المذكور، وأرى أننى أتخذ لنفسى صادقًا تلك الأقنعة المختلفة تمامًا، فلابد أن أعترف أيضًا بوجود عدد من الشخصيات الإضافية التى تحمل اسمى هنا. إذ يوجد أحدها الذى يتسبب فى حرج شديد لى، وأعنى به الناقد الذى يدس أنفه فى العمل، بوث الثانى، الذى يستغل هذه القصيدة فى كتابة هذا المقال. وأما دافعه فهو الكتابة، وهو يجرب التَّقَنُّعَ الحسن والتقنع السيء، بل ويسمى الأول "النفاق للصعود" والثانى "النفاق للهبوط"، وهكذا فإن فرض اهتماماته النقدية بطريقة لابد أن تبدو مسيئة، أو على الأقل مبتوتة الصلة، بأية 'نسخة' من ذوات الشاعرة پـلاث. بمعنى أن بوث الثانى قد فرض بعض القيود على بوث الأول فصرفه إلى حد ما عن المشاركة الكاملة، أى إن بوث الثانى يقف بقسوة فوق – أم علىَّ أن أقول "تحت"؟ - المؤلفة الموحى بها، أى القناع الذى يبدع ويعانى. وهو يود بطبيعة الحال أن يزعم أنه هو نفسه مثال للتَّقَنُّعِ البنَّاء أو التصنع المفيد، باستثناء هذه الجملة: إن عقله، أو نفسه، أو ذاته مشغولة انشغالاً كاملاً بالسعى النقدى الصالح لمعرفة الحقيقة حول التصنع والتقنع، وعلاقتها بهذه القصيدة.

وفى أثناء ذلك نجد أن بوث الثالث – ذا اللحم والدم [الشخص الحقيقى] يستمتع بوقت الراحة، فقد يذهب إلى دورة المياه، أو يقرأ صفحة أو صفحتين من الصحيفة اليومية، ويفكر قليلاً كيف ينقح هذا الجزء من المقال الذى لا يزال غير مُحْكَمِ الصَّوْغ عن قصيدة پـلاث. إنه يعانى من آلام فى ظهره بسبب جلوسه فترات أطول مما ينبغى أمام الكمـپيوتر، ومن ثم يصيح قائلاً "لقد مللت! اترك المقال على حاله وأرسله الآن!" والواقع أنه يتعرض للضغط أثناء الكتابة، إذ يتوقع وصول بعض الأصدقاء بعد قليل لعزف بعض الموسيقى – بعض الرباعيات الوترية – وعليه فى الواقع أن يتدرب على الجزء الذى يُعزف على الشيلُّو من عمل بيتهوڤـن ٥٩ رقم ٣، وهو الذى سوف يعزفونه هذا الصباح. وهكذا فقد صرف انتباهه تمامًا عن الاشتباك الكامل مع القصيدة

أو التفكير فيها. وقد تعكر مزاجه خصوصًا بسبب اطلاعه مصادفة فى وقت سابق اليوم على مقال صحفى يهاجم فيه كاتبه بشدة أحد كتبه.

وعندما يعود بوث الرابع فى اليوم التالى إلى مسودة مقاله، شاعرًا بالسعادة لنجاحه فى عزف موسيقى بيتهوفن، يجد – وهو الذى أدمن التفكير فى الأخلاق طول عمره – لا يفكر فى القصيدة بل فى الانتحار. وعلى عكس جميع القراء من أفراد الجمهور الذين لابد أن پلاث كانت تتوقعهم، نجد أن بوث هذا لم يتأمل الانتحار قط أو يحاول الإقدام عليه. ومشاعره سوف تختلف اختلافًا كبيرًا عن مشاعر أى قارئ تصادف أن فشل فى محاولة انتحاره فى العام الماضى. فإن بوث الرابع لديه فى الواقع اقتناع حقيقى وإن يكن غير مؤكد بأن الانتحار عمل لا أخلاقى وأن على الجميع أن يقاوموه حتى آخر لحظة ممكنة. ومن ثم فإن لديه إغراءً – لا علاقة له بالموضوع وذا تأثير هدام جماليًّا – بأن يعظ پلاث الحقيقية ذات اللحم والدم، وأن يبين لها تأثير ما أساءت إلى الحياة فيه بتمجيد الانتحار. ولكن عليه أن يدرك أن الأطروحة الكاملة لهذا المقال – وإن كان لا يمكن التخلى عن التفكير فى المؤلفين الموحى بهم لأنهم يرفعون مستوانا – قد انتقلت إلى أرض بوث الرابع.

ولما كانت صور بوث الأخرى قد قرأت وأعادت قراءة القصيدة، ثم نقحت وأعادت تنقيح هذه العبارات، نجد أن بوث الثانى، الناقد، يواصل ارتداء قناعه هنا باعتباره باحثًا علميًّا وناقدًا وحسب: أى الذى لا ينشد موضوعيًّا إلا الحقيقة عن طرائق إثراء الشعراء لنا من خلال أقنعتهم. وهكذا فهو يفصل بصعوبة بين ذاته وبين شتى الجماهير الأخرى الموحى بها أو الفعلية: أى إنه يصبح الناقد الحريص على إخراج مقاله فى أحسن صورة، وقد جالت بخاطره عشرات الأمور التافهة التى لا علاقة لها بالقصيدة فى نظر پلاث بل فى نظره هو أيضًا، وهو يعرف أنه يخاطر فى ذلك بالإساءة إلى القصيدة، إذ يفرض عليها تفسيرًا فوقيًّا قد يقلل من فهمها الشعرى. ولن يستطيع إنقاذه من هذا التدخل الجائر إلا قصيدة پلاث. وفى هذا الوقت، ففى هذه اللحظة عينها، يعمل جاهدًا للإيحاء بأنه مؤلف كامل الصدق.

من المحال أن يتجنب أى قارئ، مهما يكن مذهبه الأخلاقى أو الفكرى، أن يعترض على بعض أقنعة بلاث على الأقل، بمجرد أن تتكشف له. ولا أملك أنا (بوث

الثالث) إلا أن أرى أنها لو تمكنت بصورة ما من مقاومة "النزعة الفردية الحداثية" التى فرضتها عليها ثقافتها – وأسرتها، وأصدقاؤها، ومعلمو الإنجليزية، والكتب التى قرأتها – ولو أنها قد تمكنت بصورة ما أن تقلل من حدة البحث المضنى عن الذات الحقيقية الوحيدة، فربما نجحت فى تفادى الانتحار. لقد كانت تتمتع بالمواهب اللازمة، كما زعم بعض النقاد (وإن أنكر ذلك تيد هيوز)، لأن تصبح روائية عظيمة. كل ما نستطيعه، فى نهاية القصة، هو أن نشكر أقدارنا التى جعلتها أخيرًا تجد ذلك القناع الذى حررها حتى تكتب هذه القصائد الختامية. ولكن هذا القناع، مع الأسف، لم ينقذها من وضع رأسها فى الفرن وفتح صنبور الغاز. ويواجه بوث الثالث الإغراء بأن يقول (وإن كان من المحتمل أنه مخطئ): كان يمكن أن تزداد سعادتنا لو أنها استطاعت فى النهاية أن تواصل مجالدة الحياة قائلة "إننى عندما احتفلت بالانتحار لم أفعل إلا ارتداء قناع شاعرة حقة، مستغرقة فى صنع أشعار جميلة عن ذلك".

ومن المهم أن نؤكد، ونحن نقترب من الخاتمة، أن أى شىء قيل آنفًا يوحى بأن القناع باعتباره ذاتًا شعرية يمثل خدعة. والمؤلف الموحى به 'المخلوق' ليس – كما ألمح بعض كتاب سير المؤلفين وكما أشار إلى ذلك ضمنًا آخرون فى حالات كثيرة – شخصًا يدفعنا خلقه نفسه إلى إدانة الخالق باعتباره دجالاً يرثى له. فالمؤلفان الموحى بهما نسختان أصيلتان من صور فروست وصور پلاث، تمامًا مثل كون الشخصين ذوى الدم واللحم شخصين خاطئين، ولا يقتصر الأمر على هذا، بل إن هاتين 'النسختين' أكثر أصالة من زاوية معينة، وبطبيعة الحال أكثر إثارة للإعجاب وأعظم نفوذًا: فالشاعران اللذان محوا الذوات التى لا يحبونها، قد خلقا نسخًا ترقى بعوالمهم وعوالمنا جميعًا. وما عليك إلا أن تتأمل مدى فقر حياتنا لو كانت تفتقد إبداع مثل هذه النسخ الفائقة.

وفى الوقت نفسه تصيح جوقة من مغتالى المؤلف الموحى به فى الماضى فى وجوهنا قائلين: ما الذى يدعوكم للاهتمام بكل ضروب التميز المذكورة التى لا علاقة لها بالشعر أو التى تبدو زائفة؟ لم لا تكتفون بأن تعيشوا مع النص وحسب، وأن تفسروه أى تفسير يبدو صحيحًا؟ تجاهلوا الأشخاص ذوى الدم واللحم، واقتلوا المؤلفين الموحى بهم، وفسروا القصيدة! وتوجد جوقة أخرى تؤمن بفكرة المؤلف الموحى به،

لكنها سوف تتهمنى بتلويث صورة فروست وپـلاث بالتركيز على عيوبها. ولماذا تذكر الحقائق البشعة عن حياة المؤلف؟ تمتع بالقصيدة وحسب!

لا أملك إلا أن أكرر الإجابة البسيطة التى ظلت مضمرة على امتداد مقالى: أجد أن إعجابى بأعمال فروست وپـلاث وغيرهما من أصحاب الأقنعة الفعالة يزداد فى الواقع قليلاً عندما أعرف بعض التفاصيل المزرية عن الأشخاص ذوى الدم واللحم. كيف تسنى لبشر لديهم هذه العيوب ويعانون هذه المعاناة أن يبدعوا مثل هذه الأعمال الجميلة المثيرة؟ الواضح أنهم ينجحون فى ذلك لأنهم كانوا يطمحون لا إلى أن يظهروا فى صورة أفضل وحسب بل إلى أن يصبحوا أفضل من تلك الجوانب التى كانوا يأسفون لها فى شخصياتهم ذوات اللحم والدم. إنهم يخلقون نسخًا من ذواتهم أكثر واقعية وصدقًا وأصالة من الذوات التى ابتلت العالم بالسلوك الشائن. وعندما يجلسون ليصقلوا أعمالهم، فإنهم إما يمحون الأجزاء التى لا يحبونها فى ذواتهم، وإما – حين تتخذ الذوات الحالكة شكلاً دراميًّا، على نحو ما يحدث كثيرًا عند پـلاث – ينبرى المؤلف الموحى به فيهزم النسخ الأخرى من الشخص ذى اللحم والدم، من خلال صقل القصيدة أو الرواية أو المسرحية: "ذلك هو أنا فى الواقع، الشخص القادر على إظهار هذه القيم واللمسات الرائعة".

وتوجد جوقة أخرى، أصغر كثيرًا، تتدخل الآن لتعبر عن ضيقها لأننى تحاشيت مشكلة الفرق بين المؤلف الموحى به والنص الفعلى. كيف أواصل حديثى كأنما كان الشخص الحقيقى الذى يوحى به النص هو النص نفسه؟ السبب فى الواقع أننى لا أعتقد وجود اختلاف حقيقى، فى أى لحظة من لحظات القراءة التى حاولها بوث الأول؛ ولكننا لا نخلق نسخًا من المؤلف الموحى به التى لا يمكن أن تكون قد خطرت ببال المؤلف ولو فى أحلامه عند خلقه للنص إلا عندما نبدأ التفكير (بوث الثانى) فى الأطر الزمنية المختلفة ووجود التضاد الثقافى. وبطبيعة الحال فإن المؤلف الموحى به الذى أعيد خلقه بقراءة النص الآن لا يتماهى مع المؤلف الموحى به الذى كان يمكن أن أعيد خلقه منذ ٤٠ أو ٢٠ سنة. ولكننى أزعم أن ما أراه الآن نصًّا فعليًّا يوحى، فى كل لمسة فيه أثناء قراءتى الآن، بالخيارات التى أعتقد أن المؤلف حددها آنذاك، وهى بدورها توحى بمن اختارها. من الصحيح أن النص دائمًا – من زاوية معينة – "له وجوده المادى"

المنفصل عن الخالق، والخاضع لما لا يحصى من القراءات وضروب سوء القراءة. ولكن الاثنين [النص والمبدع] كانا فى وقت الخلق، وفى وقت إعادتى خلقه، متماهين أو متطابقين إلا إن كنت أفرض فهمًا فوقيًا على النص. (إننى أقاوم ضرب أمثلة من التيار البشع للنماذج الحالية لتشويه النصوص من جانب قراء "يعرفون" سلفًا ما سوف يجدونه فيها، ومن ثم فهم يجدونه، بِغَضِّ النظر عما يريد المؤلف الموحى به أن يجدوه).

وقد يقلق عدد آخر بسبب انشغالى الشديد بالأثر الأخلاقى. ولا أستطيع أن أرد على هذا الاعتراض إلا ردًا فيه بعض فظاظة: هل أنتم واثقون أنكم لا ترجعون أصداء مغتالى المؤلفين الذين كانوا فى الواقع يفرضون فهمهم على من يسيئون القراءة؟ فما داموا كانوا مشغولين بمسائل نظرية أو بنيوية، فإنهم عجزوا فى الواقع عن تقبل خبرة العمل المقصودة. وما داموا قد حرموا الارتباط العاطفى مع المؤلف من خلال الشخصيات، فإنهم يستطيعون هكذا نبذ الأثر الأخلاقى. لا يستطيع إلا القراء الذين عرفوا بهجة مشاركة المؤلفين التزامهم الكامل، وإنجازهم الكامل، وتطهيرهم الكامل، من بعد تأجيل النظر فى المسائل النقدية التجريدية حتى تكتمل لهم خبرة القصيدة.. لا يستطيع إلا هؤلاء القراء الذين اشتبكوا فى العمل اشتباكًا كاملاً أن يكتشفوا يومًا ما كيف يؤدى هذا الاشتباك إلى تغيير حياة المرء.

ففى أثناء التحامنا بالذات المخلوقة التى خلقت العمل، وفى أثناء إعادة خلق العمل على النحو المقصود، نزداد شبهًا – باطراد – بالمؤلف الموحى به الذى أنجز هذا الخلق. وعندما نعرف الذوات الحقيرة من وراء الخلق، فإننا لا نقتصر على زيادة إعجابنا بالعمل اليوم على إعجابنا به بالأمس، بل إننا نتأمل نماذج ترينا كيف نستطيع نحن أيضًا أن نخلق من أنفسنا ذواتًا أفضل.

وعلى الرغم من أننا قد نقرر فى وقت لاحق أن بعض مشاركاتنا كانت ضارة، بل وفاجعة، فإن قضية اشتباكنا تتطلب دراسة دائبة، ما دمنا نتلقى التدفق اليومى للمؤلفين الموحى بهم – من بنائين وهدامين – لا فى الأدب وحسب بل فى السياسة أيضًا، وفى الصحافة، وفى العمل الأكاديمى وفى قاعة الدرس.

الحواشى

١- انظر بوث ١٩٨٨، خصوصًا المداخل فى المسرد تحت لفظة "مؤلف، موحى به".

٢- من يرد الاطلاع على عدد مختار من الهجمات التى لا تحصى على تدخلات المؤلف، قبل حركة موت المؤلف، يرجع إلى لابوك (١٩٢١) وفورد مادوكس فورد (١٩٣٢) وكارولاين جوردون وألن تيت (١٩٥٠).

٣- من مقدمته لرواية **صورة دوريان جراى**. يقدم ريتشارد إلمان حجة مقنعة فى كتابه أوسكار وايلد (١٩٨٨) على أن وايلد لم يكن من الدعاة المغالين للمذهب الجمالى بل كان دائمًا فى الواقع ينشد آثارًا خلقية أو أخلاقية، وفق تعريفاته الخاصة به.

٤- من يرد إثباتًا من الدرجة الأولى لاستحالة تحاشى الأمور الأخلاقية فى القصص يرجع إلى ييهوشوا (٢٠٠٠).

٥- وقعت حالات تطرف لا تحصى فى هذا الرفع لمكانة القارئ فوق مكانة المؤلف، وكثيرًا ما كانت هذه من جانب نقاد ممتازين مثل ستانلى فيش (فيش ١٩٨٠). وأنا أقاوم توثيق سخافاتهم، لسبب يرجع من زاوية معينة لأننى ازددت استعدادًا هذه الأيام للموافقة على أن بعض مزاعمهم كانت سليمة. وأفضل معالجة فى نظرى للتوازن الصحيح بين مشاغل استجابة القارئ والاحترام الكامل لمقصد [المؤلف] كتاب لويز روزنبلات (١٩٩٥) وعنوانه **الأدب بصفته استكشافًا**.

٦- انظر مثلا قصيدتى روبرت براوننج – بما فيهما من سخرية رائعة – "زوجتى الأخيرة الدوقة" و"مستر سلادچ الوسيط الروحى".

٧- يقول تيم دين فى الكتاب الذى لم ينته منه وعنوانه **الحداثية وأخلاقيات الحياد** إن قصيدة 'الأرض الخراب' لم تكن لتصل إلى ما يزينها من عظمة لو أن إليوت قضى وقته مكافحًا نفسه ذات الميول الجنسية المثلية.

٨- لخصها دنيس دونيهيو تلخيصًا جميلاً (١٩٩٩).

٩- كانت الضجة التى أثارها هذا الاتهام ولا شك سببًا فى تخفيف حدة أوصاف طومسون لفروست. ولكنها ظلت تكشف عن معاناة المحيطين بفروست من "غطرسته".

١٠- يصور عدد قليل من النقاد فروست تصويرًا كاذبًا فى نظرى، أى باعتباره يقترب من صورة القديس، أى فى الصورة نفسها تقريبًا التى يوحى بها شعره ذو التركيب الرائع والصدق.

١١- لا أعرف السبب الذى جعلها تختار كلمة السود (blacks) إلا من أجل القافية والإيحاء بالحلكة.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Beach, J. W. (1932). *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. London: The Century Company.

Booth, W. C. ([1961] 1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2nd edn., with added final chapter.

Booth, W. C. (1968). "The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions." *Novel* 1 (Winter), 105–17.

Booth, W. C. (1988). *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, CA: The University of California Press.

Crane, R. S. ([1957] 1967). "Criticism as Inquiry; or, The Perils of the 'High Priori Road,' " In *The Idea of the Humanities*, vol. II (pp. 25–44). Chicago: The University of Chicago Press.

Donoghue, Denis (1999). "Lives of a Poet." *New York Review of Books* 46 (18), 55–7.

Eliot, T. S. ([1917]1932). "Tradition and Individual Talent." In *Selected Essays: 1917–1932* (pp. 3–11). New York: Harcourt Brace.

Ellmann, R. (1988). *Oscar Wilde*. New York: Alfred Knopf.

Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ford, F. M. (1932). *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. London: Duckworth.

Frost, R. ([1916] 1939). *Mountain Interval*. New York: Henry Holt.

Gordon, C. and Tate, A. (1950). *The House of Fiction*. New York: Scribner.

Lubbock, P. (1921). *The Craft of Fiction*. London: J. Cape.

Malcolm, J. (1994). *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Alfred Knopf.

Parini, J. (1999). *Robert Frost: A Life*. New York: Henry Holt.

Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.

Phelan, J. and Rabinowitz, P. J. (eds.) (1994). *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

Plath, S. (1981) *Sylvia Plath: The Collected Poems*, ed. with introduction T. Hughes. London: Faber and Faber.

Rabinowitz, P. J. ([1987] 1998). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.

Rosenblatt, L. ([1965] 1995). *Literature as Exploration*. New York: The Modern Language Association.

Thompson, L. (1966). *Robert Frost*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.

Wimsatt, W. K., and Beardsley, M. C. (1954). "The Intentional Fallacy." In W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (pp. 3–18). Lexington: University Press of Kentucky.

Yehoshua, A. B. ([1998] 2000). *The Terrible Power of a Minor Guilt*, trans. Ora Cummings. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

الفصل الخامس

إعادة النظر فى مفهوم السرد غير الموثوق به :

التوفيق بين المدخلين المعرفى والبلاغى

أنسجار نوننج

تقديم الراوى غير الموثوق به

يعتبر مفهوم الراوى غير الموثوق به من الفئات الأساسية والتى لا غنى عنها فى التحليل النصى، منذ أن قدمه وين سى. بوث أول مرة، فى صوغ شهير يقول "أدعو الراوى موثوقًا به حين تتفق أقواله أو أفعاله مع معايير العمل (أى معايير المؤلف الموحى به) وأدعوه غير موثوق به عند اختلافه معها" (١٩٦١: ١٥٨-١٥٩) وهو الذى أصبح التعريف المعتمد للمصطلح، ولم يطعن أحد فيه إلا منذ عهد قريب. وحسبما يقول بوث يستند التمييز بين الرواة الموثوق بهم وغير الموثوق بهم إلى "درجة المسافة ونوعها" (ص ١٥٥) التى تفصل راوية ما عن المؤلف الموحى به للعمل. وتبين المقارنة بين التعريفات الواردة فى الأعمال المعتمدة فى علم السرد، وفى المقالات العلمية، وفى معاجم المصطلحات الأدبية أن الغالبية العظمى لعلماء السرد يتبعون بوث، فيقدمون تعريفات مطابقة تقريبًا لتعريفه.

ولكن ما يبدو أن معظم النقاد قد نسوه هو أن بوث نفسه يعترف صراحة بأن المصطلحات الخاصة "بهذا النوع من المسافة عند الرواة أبعد ما تكون عن الكفاية" (١٩٦١: ١٥٨) والواقع أننا نلحظ تفاوتًا غريبًا بين الأهمية التى عادة ما نوليها لمسألة الثقة فى السرد والقضايا غير المحسومة المحيطة بالمفهوم. "لا شك فى أهمية مشكلة الثقة فى السرد وفى الأدب عمومًا... [ولكن] المشكلة (كما هو متوقع) تبلغ من التعقيد ومن سوء التعريف (مع الأسف) ما تبلغه من الأهمية" (ياكوبى ١٩٨١: ١١٣). وإذا كان

النقاد والمنظرون العاملون داخل إطار المداخل البلاغية للسرد يرون أن المؤلف الموحى به من بين الفئات المهمة التى لا غنى عنها للتحليل النصى، فإن البنيويين وعلماء السرد المعرفى يسوقون الحجة على ضرورة التخلى عن مفهوم المؤلف الموحى به، وإعادة النظر بصورة جذرية فى مفهوم الراوى غير الموثوق به. وعلى عكس كثير من الفئات الأخرى فى علم السرد (مثل بعض المصطلحات المألوفة التى أجيد تعريفها كالأحداث والأفعال، والراوى داخل القصة، والراوى من خارجها، والترتيب، والمدة الزمنية، والتواتر) فإن هذين المفهومين من مفاهيم النظرية السردية قد أصبحا موضوعًا للمناظرات الحادة بل والخلاف الحامى الوطيس.

وعلى نحو ما أظهرت المناظرات التى أحاطت بالسرد غير الموثوق به، فإن هذا الموضوع يحظى باهتمام كبير فى معظم المداخل الرئيسية الحالية للسرد، وهى التى تتراوح ما بين المداخل البلاغية والأخلاقية، وهى التى نشأ منها المفهوم، إلى مداخل علم السرد والمداخل النسوية، وإلى علم السرد المعرفى. وتوجد أسباب كثيرة لاعتبار السرد غير الموثوق به قضية رئيسية كبرى فى النظرية السردية المعاصرة، أولها أنه موضوع حافل يضم عددًا من المشكلات النظرية العويصة (مثل المسألة المربكة عما إذا كنا فى حاجة إلى المؤلف الموحى به، والسؤال الذى يوازيه تعقيدًا وهو كيف يخوض القراء حالات عدم الاتساق والغموض فى النص) وثانيها أنه ما دام السرد غير الموثوق به يقع فى نقطة التقاء علم الجمال وعلم الأخلاق، وكذلك تلاقى الوصف بالتفسير، فإنه يتضمن مباحث نظرية وتفسيرية مهمة، لأن كل قرار بشأن الثقة أو عدم الثقة فى الراوى له عواقب تفسيرية بعيدة الأثر. وثالثها أن الحقيقة التى تقول إن السرد غير الموثوق به قد انتشر انتشارًا كبيرًا فى القص الخيالى الحداثى وما بعد الحداثى، تمثل تحديًا كبيرًا لكل ناقد ولتعريفنا المعتاد للراوى غير الموثوق به (انظر وول ١٩٩٤). وأخيرًا وليس آخرًا، نرى أن السرد غير الموثوق – باعتباره ظاهرة – ليس مقصورًا، بطبيعة الحال، على القص الخيالى السردى، ولكننا نجده فى أنواع كثيرة من السرد، عبر الأنواع الأدبية، والوسائط [الاتصالية]، والمباحث العلمية المختلفة.

وكما يقول عنوان هذا الفصل، فإنه يحاول استقصاء العمل الذى أُجرى فى الآونة

الأخيرة على السرد غير الموثوق به، وأن يبين أن النظرية السردية قد أحرزت تقدمًا كبيرًا فى تناول هذا الموضوع المراوغ والمعقد إلى حد بعيد. ولم يقتصر علماء السرد على تحديد المشكلات الرئيسية فى المعالجات التقليدية، بل إنهم قدموا أيضاً عددًا من طرائق التمييز الدلالية والتصنيفية المفيدة، إلى جانب ضروب تهذيب نظرية. أما محاولات إعادة النظر فى مفهوم السرد غير الموثوق به فتتضمن أربع مجالات رئيسية: (١) نظرية السرد غير الموثوق به وتعريفه؛ (٢) ضروب التمييز الرمزى بين الأنواع المختلفة لعدم الثقة؛ (٣) المفاتيح والأطر المرجعية النصية الخاصة بتصوير الرواة غير الموثوق بهم، (٤) الأدوار التي ينهض بها كل من القارئ، والنص، والمؤلف (الموحى به).

ويعيد هذا الفصل وصف العلاقة بين المدخلين المعرفى والبلاغى، فى محاولته لتبيان أن العمل فى الآونة الأخيرة فى مجال علم السرد المعرفى والنظرية البلاغية يمثل أساسًا لإعادة النظر فى مفهوم السرد غير الموثوق به. والقسم التالى يضع الخطوط العريضة لإعادة النظر المعرفية فى مفهوم السرد غير الموثوق به، وهو الذى يستطيع أن يلقى الضوء على إطار الافتراضات المسبقة التى عادة ما لا يُعترف بها وإن كانت قد بُنيت عليها نظريات السرد غير الموثوق به حتى الآن. ويتلو هذا قسم يجمع بين النظرات الثاقبة التى أتى بها المدخلان المعرفى والبلاغى ويقيم الحجة على أن فكرة السرد غير الموثوق به برمتها لن يكون لها معنى إلا حين نتذكر أن الوصف بعدم الثقة يشير إلى بناء ثلاثى يتكون من عمل المؤلف، وظواهر النص (بما فى ذلك وجود شخص يروى وعلامات تدل على عدم الثقة) واستجابة القارئ. ثم يقدم القسم الأخير ملخصًا موجزًا يقول إننا لا نزال فى حاجة إلى القيام بالمزيد من العمل فى هذا المجال الجذاب، مجال النظرية السردية.

بحث نقدى فى النظريات التقليدية للسرد غير الموثوق به، وإعادة نظر معرفية فى هذا المفهوم: دور القارئ وأطره المرجعية

عدم الثقة أثر يدركه معظم القراء بحدسهم. وعلى الرغم من أن محاولة بوث لشرح هذا الأثر بالأسلوب الخاص الذى أشرنا إليه عاليه تمثل إسهامًا يعتبر علامة على طريق

تقدم النظرية السردية، فإن ذلك الأسلوب يخلق مشاكل كثيرة يوازى عددها المشاكل التى يحاول حلها. وتعريف الراوى غير الموثوق به الذى وضعه جيرالد پـرنس فى معجم علم السرد يمثل نقطة انطلاق مناسبة لفهم السبب فى ذلك، يقول پـرنس فى معجمه: "إنه الراوى الذى لا تتفق معاييره وظواهر سلوكه مع معايير المؤلف الموحى به؛ وهو الراوى الذى تختلف قيمه (أذواقه وأحكامه وحسه الأخلاقى) عن قيم المؤلف الموحى به؛ وهو الراوى الذى تقوض الثقة فى كلامه معالم مختلفة فى ذلك الكلام" (پـرنس ١٩٨٧: ١٠١). وعلى الرغم من إجادة پـرنس فى تلخيص الرأى الشائع، فإن هذا التعريف يفسده الغموض، لأن المحك الوحيد الذى يقدمه لقياس عدم ثقة الراوى هو المؤلف الموحى به، ومكانته ومعاييره أصعب تحديدًا مما قد يتصور المرء. ومع ذلك فإن معظم المنظرين والقراء الذين كتبوا عن الراوى غير الموثوق به يعتبرون المؤلف الموحى به أمرًا مُسَلَّمًا به والمعيار الوحيد المستخدم فى البت فى قضية عدم الثقة. وفى الدراستين اللتين قد تكونان أفضل بحثين نقديين للنظريات الكلاسيكية للسرد غير الموثوق به، نجد أن تامار ياكوبى (١٩٨١، ١٩٨٧) وكاثلين وول (١٩٩٤) تستمسكان بالمؤلف الموحى به، كأنما كان الوسيلة الوحيدة لتفسير السرد غير الموثوق به. وهكذا فإن النقاد الذين يقولون إن عدم الثقة فى الراوى تُقاس بالرجوع إلى معايير المؤلف الموحى به ينقلون عبء تحديده إلى "مفتاح" نقدى شامل مع أنه فى ذاته سئ التعريف والسمعة (انظر نوننج ١٩٩٧ ب).

ويشير بعض علماء السرد إلى أن مفهوم المؤلف الموحى به لا يقدم أساسًا موثوقًا به للبت فى عدم الثقة بالراوى. إذ لا يقتصر الأمر على "الصعوبة التى تكتنف التوصل إلى... قيم المؤلف الموحى به (أو 'معاييره') وهى الصعوبة التى ساءت سمعتها" كما تقول ريمون – كينان ([١٩٨٣] ٢٠٠٣: ١٠١) بل إن فكرة المؤلف الموحى به فى ذاتها فكرة بالغة المراوغة والغموض. فمن الزاوية النظرية، نجد أن مفهوم المؤلف الموحى به مفهوم بالغ الإشكالية لأنه يخلق الوهم بأنه ظاهرة نصية محضة. ولكن الواضح من التعريفات الكثيرة أن المؤلف الموحى به بناء يقيمه القارئ على أسس الهيكل العام للنص. فإذا تصورنا أن المؤلف الموحى به ظاهرة بنائية لا صوت لها، فينبغى ألا ننظر

إليه باعتباره متكلمًا مشاركًا فى هيكلة البث السردى بل باعتباره عنصرًا من عناصر عملية التلقى، أى باعتباره يمثل فكرة القارئ عن المؤلف، أو باعتباره "بناءً يستنبطه القارئ ويبنيه من جميع مكونات النص" (ريمون – كينان [١٩٨٣] ٢٠٠٣: ٨٧). وعندما يكتب تشاتمان (١٩٩٠: ٧٧) "قد يكون من الأفضل أن نتكلم عن المؤلف 'المُسْتَنْبَطِ' لا عن المؤلف الموحى به"، فإن يقر ضمنًا بأن المرء يتصدى لشىء على القارئ أن يحدده. ولكن فكرة المؤلف المستنبط تختلف من منظور بوث اختلافًا بَيِّنًا عن فكرة المؤلف الموحى به، فالأخير يخلقه المؤلف، وقد ينجح القارئ فى أن يسبر غوره أو يفشل، فى الواقع العملى، وأما المؤلف المستنبط فهو من خلق القارئ، وقد يتفق أو لا يتفق مع المؤلف الموحى به الذى يرسمه الشخص الحقيقى ذو اللحم والدم الذى كتب النص (انظر مقال بوث فى هذا الكتاب). ووفق الحجة المقنعة التى يسوقها فيلان (٢٠٠٥: ٤١-٤٢) فإن هذا الفرق يعنى أن "الدفاع عن المؤلف الموحى به" عند تشاتمان (١٩٩٠: الفصل ٥) ليس فى الحقيقة دفاعًا على الإطلاق عن مفهوم بوث بل إعادة تعريف تتنكر فى شكل دفاع.

والخلاف حول مفهوم المؤلف الموحى به مهم بسبب ما يترتب عليه من دلالات نظرية ذات نفوذ واسع، أولها أن مفهوم المؤلف الموحى به يعيد تقديم فكرة مقصد المؤلف، وإن كان ذلك من الباب الخلفى، بتقديم رابطة دلالية إلى مجال المؤلف الفعلى وقيم المؤلف. وكما يقول تشاتمان (١٩٩٠: ٧٧) "نشأ مفهوم المؤلف الموحى به فى المناظرة حول مقصد المؤلف بالتفسير". ويرى الكثير من النقاد أن فكرة المؤلف الموحى به تقدم طريقة مقبولة دلاليًا للحديث عن المؤلف وعن مقصده، تحت قناع الحديث عن الظواهر النصية. وثانيها أن المؤلف الموحى به، الذى يُزعم أنه يمثل معايير العمل وقيمه، يُقصد به أن يمثل المحك لنوع أخلاقى من النقد، وأن يقيد نسبية التفسير التى يمكن أن تكون لانهائية. وثالثها أن استخدام أداة التعريف واللفظ المفرد يوحيان بوجود تفسير صحيح واحد. وهكذا، وباختصار، فإن مفهوم المؤلف الموحى به يبدو أنه يقدم للناقد من جديد أساسًا للحكم على مقبولية الموقف الأخلاقى للمؤلف وصحة تفسير ما.

وأما الاعتراضات الرئيسية على مفهوم المؤلف الموحى به فتتضمن عدم الوضوح وعدم ترابط المعنى من الزاوية النظرية. وقد أوضح علماء السرد البنيويون أنه من التناقض تعريف المؤلف الموحى به باعتباره بناء معايير النص، ومن ثم التماهى بينه وبين النص الكلى مع جعله أيضًا ينهض بدور المتكلم فى النموذج التوصيلى للسرد. وهم يسوقون الحجة على أن كيانًا ما لا يمكن أن يكون فاعلاً مميزًا فى البث السردى المتتابع وأن يكون النص فى الوقت نفسه؛ أضف إلى ذلك أنه لو كان المؤلف الموحى به معادلاً للنص كله، ولو افترضنا أن نظيره أى القارئ الموحى به وظيفة نصية، فإن المؤلف الموحى به سوف يعتبر معادلاً للقارئ الموحى به أو جزءًا منه (نوننج ١٩٩٧ ب). وإذن فإن الشيء الوحيد الواضح تقريبًا هو أن مثل هذا المفهوم المفكك لا يستطيع تقديم أساس للبت فى عدم الثقة.

والنظريات التقليدية للسرد غير الموثوق به غير مُرْضية منهجيًّا أيضًا لأنها لا توضح كيفية إدراك عدم الثقة فى الراوى فى عملية القراءة. والاستعارات التى يستخدمها تشاتمان فى شرح كيفية اكتشاف القارئ أن الراوى لا يوثق به مسألة تتصل بهذه القضية. فهو يلجأ إلى إحدى استعارتين من أشد الاستعارات شيوعًا فى هذا السياق، ألا وهى "قراءة ما بين السطور" يقول تشاتمان (١٩٧٨: ٢٣٣) إن القراء "يستنتجون من خلال 'القراءة الكاملة' لما بين السطور أن الأحداث والموجودات لا يمكن أن تكون قد اتخذت شكلاً 'كهذا'، ومن ثم نقول إن الراوى مشتبه فى [صدقة]". ومثل هذه الملاحظات، على حيويتها، تعجز عن إلقاء ضوء غامر على كيفية البت الفعلى فى عدم الثقة فى الراوى من جانب القارئ. والاستعارة الشائعة الثانية تقول إن ما يحدث "من وراء ظهر الراوى" (انظر ريجان ١٩٨١: ١٣، ياكوبى ١٩٨١: ١٢٥). ويقول تشاتمان (١٩٧٨: ٢٣٣) مثلاً إن المؤلف الموحى به يقيم "تواصلاً سريًّا مع القارئ الموحى به". ويستخدم ريجان (١٩٨١: ١٣) العبارة نفسها تقريبًا، لكنه يقرر أيضًا، دون لبس أو غموض على الإطلاق، أن "وجود يد المؤلف الموحى به دائما ما ندركه من وراء ظهر الراوى" (ص ٧٧). وعلى عكس بوث (١٩٧٤) الذى وضع أربع خطوات لقراءة السخرية الثابتة، ورسم خطوطها العريضة فى الباب الأول من كتابه

بلاغة السخرية، وهى التى تمثل منهجًا محددًا لاستشفاف الكثير من السرد غير الموثوق به، فإن ريجان لا يُبَصِّرُ غير ذوى الخبرة ولا يشرح لهم كيف يمكنهم فى الواقع رؤية يد المؤلف الموحى به الموجود فى كل مكان من وراء ظهر الراوى.

وعلى الرغم مما يبدو أن المنطق السليم يخبرنا به، فإن التعريف يمثل مشكلة حقيقية فيما يتعلق بالراوى غير الموثوق به، لأن معظم النظريات لا توضح المعنى الفعلى لعدم الثقة، ولا تميز بين العيوب الخلقية والمعرفية. ومعظم التعريفات التى وضعت فى أعقاب بوث تؤكد أن عدم الثقة تتكون من مسافة خلقية بين معايير المؤلف الموحى به أو الحقيقى وبين المعايير التى يفصح عنها الراوى. ولكن بعض المنظرين الآخرين يشيرون إلى أن المسألة ليست مسألة معايير خلقية بل تتعلق بصدق الرواية التى يرويها الراوى. وهكذا فإن تعريف ريمون-كينان ([١٩٨٣] ٢٠٠٣: ١٠٠) لا يحسم الأمر فيما إذا كان قياس عدم الثقة يستند إلى دقة رواية الراوى للقصة، أو إلى سلامة تعليقاته وأحكامه، قائلة: "الراوية غير الموثوق به [....] راوية يجد القارئ أسبابًا للشك فى تقديمه للقصة و/ أو تعليقه عليها". وصيغة "و/ أو" صيغة توحى بالانفتاح والمرونة الشديدة، ولكنها فى الحقيقة تشى بلامبالاة كبيرة. فمعظم الناس يتفقون على وجود اختلاف بين الراوى المنحرف خلقيا أو أخلاقيا ولكنه يقدم لنا رواية عاقلة صادقة الحقائق عن أبشع الأحداث أو أشنعها، وهى التى تبدو من وجهة نظره غير جديدة بالوصف، وبين الراوى "السوى" البطئ الفهم إلى حد ما، والذى تدل تفسيراته المعيبة عما يجرى على أنه أحمق مأفون. وهكذا فمن غير الواضح إن كان عدم الثقة يعتبر فى المقام الأول "سوء تقديم" الأحداث أو الحقائق فى القصة، أو ناجمًا عن نقص الفهم لدى الراوى، أو أحكامه المشكوك فيها، أو تفسيراته المعيبة.

وقد أدى وعى بعض منظرى السرد بهذه المشاكل إلى اقتراحهم تنقيحات دلالية وضروب تمييز بين الأنماط، وكانت لانسر (١٩٨١: ١٧٠-١٧١) من أوائل من اقترحوا ضرورة التمييز بين الراوى غير الموثوق به، أى الراوى الذى يجد القارئ فى روايته للقصة ما يجعله يشك فيها، وبين الراوى غير الجدير بعمله، أى الراوى الذى لا

تتفق تعليقاته مع الأفكار التقليدية عن الحكم السليم. ونجد اتجاه البحث نفسه عند أولسون (٢٠٠٣) حيث التمييز بين عدم الوثوق بالحقائق، الناجم عن الراوية الخطَّاء، أى الراوية الذى يجد القارئ فى روايته للقصة ما يدفعه إلى الشك فيها، وبين عدم الوثوق المعيارى الذى نجده عند الراوية غير الجدير بعمله، إذ لا تتفق أحكامه وتفسيراته مع الأفكار التقليدية عن الحكم السليم، وهكذا يؤكد البحث أن النوعين يؤديان إلى استجابتين مختلفتين لدى القراء.

أضف إلى هذا أن عدم الثقة قد يكون لها عدد من الأسباب المختلفة، من بينها "المعرفة المحدودة للراوى، واندماجه الشخصى [فيما يروى]، ونظام قيمه الإشكالى" (ريمون-كينان [١٩٨٣] ٢٠٠٣: ١٠١). واستنادًا إلى أسباب عدم الثقة، يمكن للمرء أن يميز بين أنماط مختلفة من الرواة غير الموثوق بهم، مثل المجنون، والساذج، والمنافق، والمنحرف، والمنحط خلقيًّا، والمغامر، والكذاب، والمخاتل، أو المهرج (انظر ريجان ١٩٨١). وهذا التمييز بين الأنماط "يتفق مع التصنيف الدلالى السابق للرواة غير الموثوق بهم" (فلوديرنيك ١٩٩٩: ٧٦) المبنى على الأعراف الاجتماعية والأدبية.

وقد نشر فيلان ومارتن مقالاً من أعمق المقالات الأخيرة عن هذا الموضوع (١٩٩٩) وضعا فيه أدق تصنيف منهجى مفيد وُضع حتى الآن لأنواع عدم الثقة، إلى جانب التصدى لأهم القضايا النظرية عن مشكلة السرد غير الموثوق به. وتحليلهما للأنماط استكشاف يستند إلى الحقيقة التى تقول إن الرواة يميلون إلى أداء ثلاث وظائف رئيسية: (١) الوظيفة الأولى إطلاعنا على الشخصيات والحقائق والأحداث؛ (٢) وهم يقيمون أو ينظرون فى الشخصيات والحقائق والأحداث، (٣) وهم يفسرون أو يقرؤون الشخصيات والحقائق والأحداث. وكل وظيفة أو دور من هذه الأدوار يمكن النظر إليه باعتباره قائمًا على محور واحد من محاور التوصيل، يؤدى إلى نوع مختلف من عدم الثقة. (١) فالإبلاغ غير الموثوق به يقع على محور الحقائق/ الأحداث؛ و(٢) التقييم غير الموثوق به يقع على محور الأخلاق/ التقييم؛ (٣) والقراءة أو التفسير غير الموثوق به يقع على محور المعرفة/ الإدراك الحسى. وفى تمييز فيلان ومارتن بين هذه المحاور الثلاثة لعدم الثقة، فإنهما يشيران أيضًا إلى أن الرواة يمكن أن يكونوا غير موثوق بهم بأسلوبين

مختلفين على امتداد كل محور، إما بالنقص وإما بالتشويه. ومن ثم فإنهما يميزان بين ستة أنماط رئيسية لعدم الثقة: إما عدم الإبلاغ الكامل وسوء الإبلاغ، وإما نقص النظر فى الحالة أو سوء النظر فيها (أو سوء تقييمها)، وإما نقص القراءة وسوء القراءة.

وعلى عكس التصنيفات الأخرى، مثل تصنيف ريجان، القائمة على معايير مستقاة من الحياة الحقيقية، نجد أن التصنيف الذى يقترحه فيلان ومارتن لا يتميز وحسب بزيادة منهجيته بل يتسم بمزية كبيرة وهو أنه مبنى على النموذج إلبلاغى، ما دام يركز على العلاقات ما بين فاعلية المؤلف، والراوى وجمهور المؤلف. أضف إلى ذلك أن فيلان ومارتن يؤكدان أن جميع الانحرافات، بغض النظر عن المحور، تقتضى من جمهور المؤلف استنباط فهم معين لما يروى، أو للتقييمات، أو للتفسيرات بحيث يختلف هذا الفهم عما يقدمه الراوى من هذه جميعًا. ومع ذلك، فإن مدخلهما البلاغى يعجز عن تقديم إجابة مرضية للسؤال الذى يقول: كيف يتعرف القراء فى الواقع على الراوى غير الموثوق به (سواء عندما يقوم بالإبلاغ أو بالتقييم و/أو بالتفسير أو القراءة) عندما يصادفونه؟

يقول منظرو السرد العاملون فى إطار المدخل المعرفى التركيبى لفهم السرد غير الموثوق به إن الصلة التى أقيمت بين الراوى غير الموثوق به وبين المؤلف الموحى به تحرم النظرية السردية من إمكان تفسير الآثار التداولية لعدم الثقة. وقد ركز بعض المنظرين (مثل ياكوبى ١٩٨١، ١٩٨٧، ٢٠٠١، ونو ننج ١٩٩٨، ١٩٩٩) على التفاعل بين طرائق التمثيل النصية واختيارات القراء المتمثلة فى بناء عوالم سردية، ومن ثم حددوا موقع عدم الثقة فى التفاعل بين النص والقارئ. بل إنهم يسوقون الحجة على أن عدم الثقة لا يعتبر من الصفات الشخصية للراوى بقدر ما يعتبر استراتيجية تفسيرية من جانب القارئ، وهو ما جعلهم يقترحون تصورًا للظواهر المتصلة بالموضوع فى سياق نظرية الإطار، باعتبار [عدم الثقة] توجهًا من جانب القارئ الذى يحاول التوفيق بين غوامض النص وتناقضاته من خلال افتراض وجود راو غير موثوق به، بصفته حيلة تفسيرية [هرمانيوطيقية] تضمن التكامل للنص. أى إن القارئ أو الناقد يفسر أى تناقض يستشفه بأن يقرأ النص باعتباره نموذجًا للتورية الدرامية الساخرة وبافتراض

وجود راو غير موثوق به. ويوضح كالر (١٩٧٥: ١٥٧) ما يحدث هنا قائلاً: "فى اللحظة التى نقترح فيها أن النص يعنى شيئًا آخر غير ما يظهر أنه يقوله، فإننا نقدم نماذج قائمة على توقعاتنا عن النص والعالم باعتبارها حيلاً تفسيرية يُفترض أنها تقودنا إلى حقيقة النص". وعلى غرار ذلك أرى أن السرد غير الموثوق به لا يمثل جانبًا بنائيًّا أو دلاليًّا وحسب للنص بل أرى أنه ظاهرة تتضمن الأطر النظرية التى يأتى بها القراء إلى النص.

وهكذا فإن البت فيما إذا كان الراوى غير موثوق به ليس بمجرد فعل وصفى برئ، بل إنه حكم من أحكام القيمة مصطبغ بصبغة ذاتية، أو "إسقاط" الافتراضات المعيارية المسبقة والمعتقدات الخلقية للناقد، وهى التى تظل فى الأغلب الأعم غير معترف بها. وتؤكد الدراسة الحديثة للسرد غير الموثوق به فرضية كالر عن دور الأفكار الواقعية والإحالية فى توليد الآثار الأدبية. ويقول كالر (١٩٧٥: ١٤٤) "إن معظم الآثار الأدبية، وخصوصًا فى النثر السردى، تعتمد على الحقيقة التى تقول إن القراء سوف يحاولون إقامة علاقة بين ما يقوله النص لهم وبين مستوى معين من مستويات الشواغل البشرية المعتادة، وبالأفعال وردود الأفعال من الشخصيات المركبة وفقًا لنماذج التكامل وترابط المعنى". وكتاب ريجان مثال على ذلك، إذ يميز ريجان بين أربعة أنماط من أمثال هؤلاء الرواة، ويسميهم "المغامرون"، و"المجانين"، و"السذج" و"المهرجين" وأفضل فهم لهذا التمييز بين الأنماط هو أنهم يمثلون أسلوبًا لإقامة علاقة بين النصوص وبين النماذج الثقافية المقبولة أو الأعراف الأدبية. أى إن ريجان (والنقاد من أمثاله) يدرجون المعارف السابقة بالعالم فى "بيانات" النص أو حتى يفرضون نماذج نظرية سابقة الوجود على النص. وهكذا فإن النماذج المستخدمة لتفسير السرد غير الموثوق به تقدم سياقًا يزيل التناقضات النصية ويجعل الروايات المختلفة مفهومة من حيث الأطر الثقافية السائدة.

وأما المعلومات التى يبنى عليها افتراض مثل هذا الراوى غير الموثوق به فتُستمد على الأقل من هذه النماذج والنظم الفكرية فى ذهن الرائى مثلما تعتمد على 'البيانات' [المعطيات] النصية. وبعبارة أخرى فإن اعتبار الراوية غير موثوق به أمر يعتمد على

المسافة بين معايير الراوى وقيمه من ناحية، وبين معايير النص وقيمه بصفة عامة (أو معايير المؤلف الموحى به وقيمه) من ناحية أخرى، ولكنه يعتمد أيضًا على المسافة التى تفصل منظور الراوى للعالم عن نموذج العالم ومعايير الأسوياء عند القارئ أو الناقد، وهى نماذج ومعايير تخضع للتغيير بطبيعة الحال. وهذه العملية تثير – طبعًا – سؤالاً عن ماهية النظم الفكرية التى تعتبر متصلة بالموضوع.

والواقع أننا تأخرنا كثيرًا فى تحليل إطار الفرضيات السابقة التى تستند إليها معظم نظريات السرد غير الموثوق به، إذ إن البحوث فى السرد غير الموثوق به كانت ولا تزال قائمة على عدد من الفرضيات النظرية السابقة المشكوك فيها، وهى التى لا تزال إجمالاً مضمرة وغير معترف بها. وتتضمن هذه الفرضيات المسبقة الأساسية ما يلى: (١) فرضيات معرفية وأنطولوجية؛ و(٢) افتراضات ذوات جذور فى منظور المذهب الإنسانى الليبرالى للأدب، و(٣) معايير سيكلوجية وخلقية ولغوية، وكلها مبنىٌّ على نماذج أسلوبية وانحرافية. ويكشف لنا تحليل إطار الفرضيات المسبقة التى تقوم عليها معظم نظريات السرد غير الموثوق به عن أن المفهوم المعتاد للراوى غير الموثوق به يعتبر مزيجًا عجيبًا بين نظرية المعرفة الواقعية والنظرة القائمة على المحاكاة إلى الأدب.

فأما 'المقدمات المنطقية' [الفرضيات] المعرفية والأنطولوجية فتتكون من أفكار واقعية ومن بعض الأفكار عن الموضوعية والحقيقة التى أصبحت مشكوكًا فيها. وإذا شئنا التخصيص قلنا إن الفكرة التقليدية لعدم الثقة تفترض سلفًا إمكان تحقيق نظرة موضوعية للعالم وللآخرين وللمرء نفسه. كما يوحى مفهوم السرد غير الموثوق به أيضًا بافتراض قدرة البشر أساسًا على تقديم أوصاف صادقة للأحداث، انطلاقًا من افتراض إمكان وضع "صورة نهائية [أى قاطعة الصدق] للأحداث" أو استعادتها من ناحية المبدأ (وول ١٩٩٤ : ٣٧). كما تستند نظريات السرد غير الموثوق به أيضًا إلى أفكار عن الأدب قائمة على الواقعية أو المحاكاة. ومفهوم الراوى غير الموثوق به مبنى على ما تقول ياكوبى (١٩٨١: ١١٩) بحق إنه "نموذج شبه إنسانى للراوى". ولنا أن نضيف أنه مبنى أيضًا على نموذج يعامل المؤلف الموحى به معاملة الإنسان.

أضف إلى ذلك أن نظريات السرد غير الموثوق به تغشاها أفكار بالغة الكثرة

وشديدة التنوع وغير معترف بها وتستند إلى نماذج الانحراف الأسلوبى أو إلى أفكار أعم وأشمل عن الانحراف عن معيار ما، أى إن فكرة انعدام الثقة تفترض سلفًا غياب قيمة معينة تعتبر غير مميزة [فى النص] ألا وهى "الثقة" أو إمكان الوثوق به [بما يقال]. وعادة ما لا يقدم النقاد تعريفًا لهذه القيمة بل يسلمون بوجودها وحسب. ولكن معظم النقاد يتفقون على أن 'الثقة' تمثل فعلاً قيمة غائبة. إذ نقرأ عند لانسر مثلاً (١٩٨١: ١٧١) إن "درجات الصفر التقليدية قريبة إلى حد ما من أقطاب السلطة". وكانت وول أول منظر للسرد غير الموثوق به يلقى الضوء على الافتراضات المسبقة التى يستند إليها "النظير الموثوق به" للراوى غير الموثوق به عندما ساقت الحجة على أن الراوى الموثوق به هو "الشخص 'العقلانى'، الحاضر بذاته، والمؤمن بالمذهب الإنسانى'، الذى يشغل عالمًا تعتبر اللغة فيه وسيطًا شفافًا، قادرًا على تصوير عالم 'حقيقى'" (١٩٩٤: ٢١). وعلى الرغم من غموض معيار الثقة المشار إليه وسوء تعريفه، فإنه يقدم المعيار الذى يقاس به انعدام الثقة فى السرد.

وإذا تعمقنا فى الفحص استطعنا أن نميز بين معايير أخرى مفترضة سلفًا من بين ما يُستند إليه فى البت فى عدم الثقة: (١) جميع الأفكار التى يشار إليها عادة بصفة 'المنطق السليم'، (٢) المعايير التى تعتبرها ثقافة من الثقافات عوامل تشكيل للسلوك السيكلوجى السوى، (٣) تصور ما للمعايير اللغوية، (٤) المعايير الخلقية والأخلاقية المتفق عليها ثقافيًا. وتتمثل إحدى مشكلات هذه الافتراضات المسبقة الضمنية فى أن وضع المعايير أصعب كثيرًا مما يعترف النقاد به.

ولنضف أن هذه المجموعات المختلفة من المعايير لا يُصَرَّحُ بها عادةً فى الممارسة النقدية أو فى الدراسة النظرية للسرد غير الموثوق به، بل تُقَدَّمُ إلينا بصورة عابرة وحسب، ونادرًا ما تُفحص نظريًا إن فُحصت على الإطلاق. ولأضرب مثلاً واحدًا صادقًا لها: ففى الدراسة الوحيدة التى يستغرقها كتاب كامل عن الراوى غير الموثوق به بضمير المتكلم، يقول ريجان (١٩٨١: ٣٦) إن عدم الثقة فى الراوى يكشف عنها "عدم مقبولية فلسفته [الأخلاقية] من حيث المعايير الخلقية السوية أو من حيث المنطق السليم الأساسى والتأدب الإنسانى". إن قوله هذا يفشى السر، فليست المعايير والقيم الخاصة

بالمؤلف الموحى به هى التى تمنح الناقد المحك اللازم لقياس مدى ابتعاد الراوى عن سلوك الأسوياء، أو التأدب، أو الأخلاق أو مدى انحرافه، بل "المعايير الخلقية السوية" و"المنطق السليم الأساسى" و"التأدب الإنسانى". والمشكلة فى مثل هذا المحك الذى يبدو بديهيًا، مثل "المعايير الخلقية السوية" ومثل "المنطق السليم الأساسى"، أننا لا نملك معيارًا متفقًا عليه بصفة عامة لما هو سَوِىٌّ بحيث نستند إليه فى إصدار أحكام محايدة. فلقد ازدادت، فى عصر يقوم على التعددية وما بعد الحداثة وتعدد الثقافات مثل عصرنا، صعوبة البت فيما يمكن اعتباره "معايير خلقية سوية" و"تأدبًا إنسانيًا" عما كانت عليه يومًا ما. وبعبارة أخرى قد يكون أحد الرواة موثوقًا به تمامًا فى ضوء أفكار أحد النقاد عما يشكل الخلق السوى، وغير موثوق به بالقياس إلى أفكار الآخرين. فإذا شئنا الصراحة المطلقة قلنا إن اللوطى لن يجد همبرت همبرت، الشخص الخيالى الذى يعتدى على الأطفال ويقوم بدور الراوى فى رواية **لوليتا** للكاتب نابوكوف، راوية غير موثوق به، وذلك على الرغم من أن اللواطين أنفسهم قد تكون لهم قواعد سلوك خلقية ينتهكها همبرت همبرت؛ وكذلك الشخص المتعصب للذكور وعاشق الرموز الذى يجد متعته فى مضاجعة دمى عرض الملابس فى الدكاكين، فلا يحتمل أن يجد أية مسافة تفصل معاييره عن معايير المجنون الذى يحادث نفسه فى قصة "موتى إلى أقصى حد" للكاتب إيان ماكيوان (١٩٧٩)؛ وكذلك فإن من اعتاد رؤية والدته المحبوبة وهى تتخلص من الأطفال غير المرغوب فيهم لن يجد مجموعة القصص التى جمعها أمبروز بيرس فى كتاب عنوانه **نادى قتل الآباء** مصدر ضيق على الإطلاق.

وبالإضافة إلى ذلك يوجد عدد من 'المفاتيح' النصية المحددة لعدم الثقة، والذى نحتاج إليه وضع وصف لهذه الإشارات يتميز بالمزيد من الدقة والمنهجية. فالرواة غير الموثوق بهم عادة ما يتسمون بعدد من مظاهر عدم الاتساق النصية، ومن بينها عناصر خارجة عن النص إلى جانب بعض صور التضارب بين القصة والخطاب. وقد تتراوح العناصر النصية الأخرى التى تدل على عدم الثقة فى الراوى ما بين التناقضات الداخلية فى خطاب الراوى حول أوجه التفاوت بين الأقوال والأفعال (انظر ريجان ١٩٨١: ٣٦، الذى يقول إن هذه "ثغرة تفاوت بين سلوكه والآراء الخلقية التى يدعو لها") وبين

جوانب عدم الاتساق الناجمة من تعدد المنظورات التى تقوم عليها روايات متعددة لحادثة بعينها (انظر ريمون-كينان [١٩٨٣] ٢٠٠٣: ١٠١) . وأما نطاق 'المفاتيح' الكاشفة عن عدم الثقة والتى تسميها وول (١٩٩٤: ١٩) مجرد "لمحات لفظية" أو "عادات لغوية عند الراوى" (ص ٢٠) فيمكن بل ينبغى زيادة التمييز بينها، وليكن ذلك مثلاً بتحديد الصور اللغوية المعبرة عن الذاتية. ولما كانت الذاتية من ناحية والأثر المسمى عدم الثقة من ناحية أخرى يرتبطان بعلاقة وثيقة فإن الوصف الجامع المانع تقريبًا للفئات التعبيرية والذاتية الذى وضعته فلوديرنيك (١٩٩٣: ٢٢٧-٢٢٩) يفيدنا فى وضع قائمة بالإشارات النحوية إلى عدم الثقة، والتى يمكن التمييز بين فوارق أخرى فيما بينها من حيث التعبيرات اللغوية عن الذاتية. إذ كثيرًا ما يعتمد التثبت من قراءة تقول بعدم الثقة فى السرد على الإيحاء اللغوى والأسلوبى بذاتية الراوى أو أوجه قصوره المعرفى.

وهكذا فإن وضع نظرية أنجع لعدم الثقة يقتضى وضع إطار تداولى ومعرفى يأخذ فى اعتباره نموذج العالم، والقيم والمعايير، والمعلومات النظرية السابق وجودها فى ذهن القارئ أو الناقد، والتفاعل بين المعلومات النصية والمعلومات الخارجية عن النص. وأقول بعبارة أخرى إننا نحتاج إلى نموذج تفاعلى لعملية القراءة، وإطار تداولى أو معرفى ذى توجه إلى القارئ. والشرح الذى تورده فلوديرنيك (١٩٩٣: ٣٥٣) للسخرية يوضح لنا كيف يمكن تصور هذا نظريًّا، إذ تقول الباحثة "إن التناقضات وأوجه التضارب فى النص، إلى جانب الركاكة الدلالية، أو جوانب التفاوت بين الأقوال والأفعال (فى حالة النفاق) تنحصر وظيفتها فى الإشارة إلى عدم الاتساق التفسيرى [...] وهكذا تتطلب من القارئ أن يتخذ خطوة تصحيحية تتمثل فى ربط التفاوت بدلالة مقصودة عالية المستوى: ألا وهى السخرية" [ومعنى السخرية هنا اختلاف الدلالة المقصودة عن معنى الكلام الظاهر أو حتى نفيه]. ومن شأن النموذج التفاعلى لعملية القراءة تنبيه المنظرين للسرد غير الموثوق به إلى أن افتراض وجود راو غير موثوق به يعتمد على المعلومات النصية وعلى المعلومات النظرية الخارجية عن النص والقائمة فى ذهن القارئ. وهذه النظرة إلى السرد غير الموثوق به، كما يقول كالر

وياكوبى ووول وغيرهم، ترى أنه يمثل نوعًا من أنواع 'التطبيع' أى إضفاء الصبغة الطبيعية على النص، بمعنى "إقامة علاقة بين النص وبين نمط من أنماط الخطاب أو نموذج له يتسم سلفًا بأنه، من زاوية معينة، طبيعى أو يقبل القراءة" (كالر ١٩٧٥: ١٣٨).

وملاحظة وإيضاح هذه الأطر المرجعية غير المعترف بها والتى تسمح لها "بتطبيع" عدم الثقة، يقدمان إلينا أيضًا المفتاح اللازم لإعادة النظر فى مفهوم هذه الظاهرة. وللمرء أن يبدأ بالتمييز بين الأطر المرجعية المستمدة من الخبرة اليومية – وهى التى نسميها الأطر الإحالية – وبين الأطر الناجمة عن معرفتنا بالأعراف الأدبية. وينبغى أن يكون أول إطار إحالى مبنيًا على خبرة القراء التجريبية ومعايير الاحتمالية [أى محاكاة الواقع أو ما يمكن وقوعه]. ويعتمد هذا الإطار على افتراض أن النص يحيلنا إلى – أو يتفق على الأقل مع – ما يسمى العالم الحقيقى، وأنه يسمح لنا بالبت فى مدى الثقة به وفقًا لسلوك الراوى بالنسبة لمعايير ذلك العالم. ويعتمد الإطار المرجعى الثانى على معرفة القارئ بالمعايير الاجتماعية أو الخلقية أو اللغوية الخاصة بالفترة التى كتب فيها النص ونشر (انظر ياكوبى ١٩٨٧)، ويعتمد الثالث على معرفة النظريات السيكلوجية عن الشخصية أو النماذج المضمرة لترابط العناصر السيكلوجية والسلوك البشرى السَّوِىِّ.

والمجموعة الثانية من النماذج التى يستعان بها فى قياس إمكان عدم الثقة بالراوى تتضمن عددًا من الأطر المرجعية بوجه خاصٍ. وتتضمن هذه، على سبيل المثال الأعراف الأدبية العامة؛ وأعراف الأنواع الأدبية ونماذجها (انظر ياكوبى ١٩٨١: ص ١١٥ وما بعدها)؛ والأطر المرجعية التناصية، أى الإحالات إلى نصوص سابقة؛ والنماذج النمطية للشخصيات، مثل المغامر الشريد، والجندى المتفاخر، والمخادع المخاتل؛ وأخيرًا وليس آخرًا البناء والمعايير التى أقامها العمل نفسه. والإطار النوعى يحدد – إلى حد ما – المعايير التى تطبق عند قياس إمكان عدم الثقة فى الراوى (انظر ياكوبى ١٩٨٧: ص ٢٠ وما بعدها). فالراوى الذى يعتبر غير موثوق به من حيث جوانبه السيكلوجية أو الواقعية قد يبدو موثوقًا به تمامًا إذا كان النص ينتمى إلى نوع الخيال العلمى.

وبالإضافة إلى مثل هذا التحول المعرفى فى نظرية السرد غير الموثوق به، دعا زيرويك (٢٠٠١: ١٥١) إلى "تحول رئيسى ثان فى النموذج، أى الاتجاه نحو المذهب التاريخى والوعى الثقافى". فمنذ نشأة التقنية السردية المعروفة بالسرد غير الموثوق به، والأطر المرجعية الثقافية مثل المعايير والقيم تتعرض للتغيير التاريخى، ومن ثم فلابد من وضع فكرة الثقة وانعدامها فى مكانها التاريخى وأن ينظر إليها فى سياق التطورات الثقافية الأوسع نطاقًا. وتقيم ف. نوننج وزيرويك الحجة على أن الثقة وانعدامها من المتغيرات الثقافية والتاريخية، ما دامت نسبة الثقة أو عدمها تتضمن خيارات واستراتيجيات ثقافية. وتستخدم ڤيرا نوننج رواية **راعى كنيسة ويكفيلد** لمؤلفها أوليڤر جولد سميث باعتبارها حالة لاختبار علم السرد الثقافى التاريخى، ([١٩٩٨] ٢٠٠٤) وحتى تثبت أن التحليل فى إطار علم السرد للراوى غير الموثوق به لا يصح ولا تصبح له دلالة تاريخية إلا عندما يأخذ الناقد فى اعتباره المتغيرات التاريخية فى المعنى والقيم الخاصة بالفترة التى كتب فيها العمل وقرئ وانتقد. فأما القراء والنقاد الذين لا يحسبون حسابًا للاختلافات الثقافية والتاريخية فمن الأرجح أن يسيئوا قراءة رواية **راعى كنيسة ويكفيلد**، بما فى ذلك إساءة قراءة صدق راوية أو كذبه مثل الدكتور پريمروز.

اكتشاف السرد غير الموثوق به عمليًّا: دور النص ودور المؤلف

يلوم دعاة المداخل البلاغية باحثى السرد من الزاوية المعرفية على نبذهم النص فى إطار نبذهم لفكرة المؤلف الموحى به، منتقدين النظرية المعرفية الخاصة بالسرد غير الموثوق به بسبب مبالغتها فى دور القارئ على حساب فاعلية المؤلف والإشارات النصية الدالة على عدم الثقة. كما أشار فيلان (٢٠٠٥: ٤٨) - مُحِقًّا - إلى أن وضع تصور تركيبى ومعرفى جذرى للسرد غير الموثوق به يتجاهل تحديد القيود المتعددة التى تفرضها النصوص وأعراف القراءة، كما يفرضها أيضًا أولئك الذين يصممون هذه النصوص، أى المؤلفون (الموحى بهم). وعلى أية حال فإن الخطوة التفسيرية التى تؤدى

إلى قراءة التناقضات النصية باعتبارها علامة على عدم الثقة، ليست لها قيمة تفسيرية يعتد بها إلا إذا انطلقت من افتراض أن شخصًا ما دبر هذه التناقضات لتكون دليلاً على عدم الثقة (انظر فيلان ٢٠٠٥: ٤٨).

وعلى عكس ما يفعل علماء السرد المعرفى الذين يسعون لإعادة قصر مكان عدم الثقة على التفاعل بين القارئ والنص (مثل نوننج ١٨٩٨: ١٩٩٩، زيرويك ٢٠٠١) قام فيلان (٢٠٠٥: ٣٨-٤٩) بإعادة فحص المفهوم وإعادة النظر فى موقع عدم الثقة، على ضوء المناظرات التى جرت فى الآونة الأخيرة حول المؤلف الموحى به، والسرد غير الموثوق به. فهو يذكرنا بفكرة بوث عن الاتصال من دون التماهى بين المؤلف الحقيقى والمؤلف الموحى به، ويستبقى المؤلف الموحى به، وإن كان يزيحه إلى خارج النص، وبهذا يعيد إقامة صلة وثيقة بين المؤلف ذى اللحم والدم وبين المؤلف الموحى به (انظر أيضًا مقال بوث فى هذا الكتاب). ويرفض الفكرة التى جاء بها النقد القائم على استجابة القارئ والتى تقول بوجود "مؤلفٍ مُسْتَنْبَطٍ"، كما يرفض التماهى بين المؤلف الموحى به وبين النص (٢٠٠٥: ٤٥) والواقع أن فيلان يؤكد الاستمرار القائم بين المؤلف الحقيقى ونظيره الموحى به من خلال إعادة تعريف الأخير باعتباره تركيبًا قام به المؤلف الحقيقى وأن هذا التركيب أو المركب يمثله من جانب معين، قائلاً إنه "**صورة تتسم بالإنسيابية للمؤلف الحقيقى، فهو مجموعة فرعية فعلية أو مفترضة لقدرات المؤلف، وخصاله، ومواقفه، ومعتقداته، وقيمه، وخصائصه الأخرى التى تنهض بدور فعال فى بناء النص المعين**". (التوكيد فى الأصل). وطبقًا لهذا الوصف، لا يصبح المؤلف الموحى به نتاجًا للنص أو هيكلاً له بل العامل المسؤول عن إيجاد النص أصلاً. ويقدم فيلان حجة مقنعة تقول إن فكرة السرد غير الموثوق به تفترض مقدمًا نظرية بلاغية للتوصيل السردى، وافتراض أن المؤلفين يشكلون نصوصهم بطريقة معينة من أجل توصيل ما تمكن المشاركة فيه من معانٍ ومعتقدات ومواقف وقيم ومعايير.

ويذكرنا فيلان ومارتن، وجريتا أولصون أيضًا، بأن مختلف نماذج السرد غير الموثوق به تشترك جميعًا فى "بناء ثلاثى يتكون من (١) قارئ يدرك الانفصام بين (٢) المدركات الحسية والتعابير عند الراوى الذى اكتسب صفة الشخصية و(٣) عند المؤلف

الموحى به (أو الإشارات النصية)" (أولصون ٢٠٠٣: ٩٣). والنموذج البلاغى بين فاعلية المؤلف، والظواهر النصية، واستجابة القارئ، وبأن القراء والمؤلفين أيضًا يستفيدون من النظم الذهنية والنظم الثقافية، قائلاً "ولكن إذا كان القراء فى حاجة إلى نظم نظرية ذهنية لبناء تفسيرات معينة، فإن المؤلفين أيضًا يحتاجون إلى نظم نظرية ذهنية لتشييد أبنية كلية" (فيلان ٢٠٠٥: ٤٩). وإذا كان فيلان يعترف بأن الظواهر النصية نفسها يمكن أن تفسر بطرائق تختلف باختلاف القراء، فإن مدخله البلاغى أكبر قدرة على تفسير الطرائق العديدة التى قد يشترك القراء بها فى ضروب الفهم، وفى القيم والمعتقدات مع المؤلفين، ومع بعضهم البعض، وبذلك فالباحث يفتح أمامنا طريقًا مفيدًا لاستكشاف الأبعاد الأخلاقية للسرد.

وعلى العكس من النظرية التركيبية والمعرفية الجذرية للسرد غير الموثوق به، يركز المدخل البلاغى والأخلاقى للسرد غير الموثوق به عند فيلان على التفاعل بين فاعلية التأليف، والظواهر النصية المحضة أو الإشارات النصية، والعناصر الخاصة بالقارئ فى عملية القراءة. ويؤدى به هذا المدخل إلى أن يقول "إذا كان النص يدعو إلى استجابات أخلاقية معينة من خلال الإشارات التى يرسلها إلى جمهور المؤلف، فإن استجاباتنا الأخلاقية الفردية تعتمد على التفاعل بين هاتين الدعوتين وبين قيمنا ومعتقداتنا الخاصة بنا". (فيلان ومارتن ١٩٩٩: ٨٨-٨٩). والواقع أن مفهوم السرد غير الموثوق به يفترض سلفًا وجود عامل بنَّاءٍ يبنى فى داخل النص إشارات صريحة وافتراضات مضمرة موجهة إلى جمهور المؤلف أو الجمهور المثالى المفترض حتى يلفت أنظار القراء إلى ما يصدر عن الراوى غير الموثوق به من الكشف عن نفسه دون أن يدرى، أو إفصاحه غير المقصود عن نقائصه الشخصية. ومن منظور المدخل البلاغى للسرد غير الموثوق به، يتضح أن أطروحة زيرويك (٢٠٠١: ١٥٦) التى تقول "إن قيام الراوى الذى اكتسب صفة الشخصية بإدانة نفسه من غير قصد شرط ضرورى لعدم الثقة" تحتاج إلى استكمالها بالنظرة التى تقول إن إدانة الراوى غير المقصودة لنفسه تفترض بدورها وجود فعل عمدى من جانب عامل تأليف ذى مستوى رفيع، وإن يكن من غير

المقطوع به وجوب نسبة الأفعال البناءة المتعمدة إلى "المؤلف الموحى به" أو إلى "المؤلف الحقيقى".

وربما نستفيد من إلقاء نظرة سريعة على القصة القصيرة التى كتبها إيان ماكيوان بعنوان "موتى إلى أقصى حد" (١٩٧٨)، وهى قصة ذات كآبة موحشة وغرابة خيالية (جروتيسك)، إذ تعتبر مثالاً حاضرًا لتبيان كيف يمكن للتوفيق بين المدخلين المعرفى والبلاغى أن يحل كثيرًا من المشاكل التى ألمحنا إليها إجمالاً فيما سبق، وأن يلقى الضوء على الأسئلة التى يواجهها أى ناقد يقوم بالتحليل التفسيرى، مثل: ما الإشارات النصية والسياقية التى توحى للقارئ بأن صدق الراوى يمكن أن يكون مشكوكًا فيه؟ كيف يستطيع المؤلف الموحى به (وفقًا لإعادة تعريفه عند فيلان) أن يقدم داخل خطاب الراوى والنص 'المفاتيح' التى تتيح للناقد أن يتعرف على الراوى غير الموثوق به عندما يراه؟ القصة التى كتبها ماكيوان يحكيها شخص فى الرابعة والأربعين من عمره، غنى وأنانى ومجنون مولع بالكلام وحده (وكاره للمرأة)، وبعد فشله فى الزواج ثلاث مرات، يتوله فى حب "امرأة حديثة الطراز"، يتضح أنها دمية (مانيكان لعرض الثياب فى الدكاكين) فيقرر شراءها ويسميها هيلين. وبعد انقضاء شهرين يصفهما الراوى بأنهما كانا يمثلان نعيمًا عاطفيًّا وجنسيًّا و"توافقًا كاملاً" (ص ٧١) يبدأ فى الاشتباه فجأة فى أن "هيلين" على علاقة غرامية مع سائقه الخاص بريان. ويزيد من شكوكه أن "هيلين لم تكن تصغى على الإطلاق" (ص ٧٢) وأنها "لم تقل أى شىء، لم تقل أى شىء على الإطلاق" (ص ٧٣) وأنه يعتقد أن ما يراه عندما ينظر فى عينيها هو "الاحتقار الصريح الهادئ" (ص ٧٦). وتصل القصة إلى ذروتها الرهيبة، المشار إليها فى العنوان، عندما يصاب الراوى بنوبة خبل، إذ يستولى عليه انفعال جنونى يجعله يطلب أمرين "وهما رغبتان متوحشتان مرتبطتان: أن أغتصبها وأحطمها. [...] وأتت ذروة الجماع عندما ماتت" (ص ٧٦)(*).

(*) العنوان فيه تورية يتعذر إبرازها فى الترجمة، فالتعبير الاصطلاحى (as they come) يعنى بالعامية الإنجليزية "إلى أقصى حد" أو كما نقول بالعامية المصرية "على الآخر"، وهذا هو المعنى القريب، وأما المعنى البعيد الذى لا نعرفه إلا فى النهاية فهو أحد معانى الفعل (come) أى "يقذف" وترجمتُها فى متن الكتاب بعبارة كاملة من باب التلطف في التعبير.

أقول بدايةً إن صدق رواية الراوى للحقائق، أى تقديمه للقصة، لا يفسده إلا نظرته البالغة الخصوصية للعالم، وذهنه المختل المشتت. ومن ثم فللقارئ أسباب كثيرة تدعوه إلى التشكك فى تعليقات هذا الراوى غير المسمى وتقييمه لتفاصيل الأحداث، وكيفية قراءة الراوى وتفسيره مثلاً، لما يراه مشاعر هيلين. والسبب الرئيسى لهذا أن الراوى ينتهك – فى الوقت نفسه – كثيرًا من المعايير التى تعتبرها ثقافة اليوم من مقومات السلوك السوى سيكلوجيا، وكثيرًا من الأعراف والقيم المقبولة على نطاق واسع. ومنذ لحظة البداية لا يترك المؤلف الموحى به للقارئ فرصة للشك فى أن نظرة الراوى إلى العالم تفصلها مساحة شاسعة عما يعرفه أى عاقل عن العالم، وهو ما سوف يدل القارئ فورًا على أن الراوى يمر بجوار ' فـترينة'، وأنه توقف ذاهلاً أمام دمية ترتدى ملابس أنيقة:

أنا لا أكترث للنساء اللائى يقفن وقفات استعراض، ولكنها لفتت نظرى، فاضطررت إلى أن أقف وأتطلع إليها. كانت ساقاها منفرجتين تمامًا، والقدم اليمنى متقدمة بجرأة، والقدم اليسرى متأخرة بأسلوب عارض متعمد. كانت ترفع يدها اليمنى أمامها وتكاد تلمس زجاج الـفـترينة [...] وقد ألقت رأسها إلى الخلف، وعلى فمها ابتسامة شاحبة، وكانت عيناها نصف مغلقتين، تعبيرًا عن الضجر أو اللذة. لم أستطع القطع فى هذا. كان الأمر كله مصطنعًا إلى حد بعيد، ولكننى لست رجلاً بسيطًا.

(ماكيوان ١٩٧٩: ٦١-٦٢)

والراوى يرسم لشخصيته صورة صريحة تتضمن عددًا من العبارات الغامضة مثل "أنا رجل فى عجلة من أمرى" (ص ٦١، ٦٢) و"لست رجلًا بسيطًا" (ص ٦٢) ولكنه يقدم للقارئ معلومات كثيرة عن نفسه، كاشفًا بذلك عَرَضًا عن الكثير من نقائصه الشخصية:

لابدأن أقول لكم شيئًا عن نفسى. إننى غنى. وربما لا يزيد عدد الرجال المقيمين فى لندن ولديهم أموال أكثر مما لدىَّ عن عشرة. ربما لا يتجاوز

عددهم خمسة أو ستة. وما أهمية ذلك؟ إننى غنى وكنت أكسب أموالاً بالتليفون. سأصبح فى الخامسة والأربعين فى يوم عيد الميلاد المجيد. تزوجت ثلاث مرات، وكل زيجة استمرت، وفق التسلسل الزمنى، ثمانى سنوات، وخمس سنوات ثم سنتين. وقد عشت السنوات الثلاث الأخيرة دون زواج، لكننى لم أكن عاطلاً. لم أتوقف. فى الرابعة والأربعين لا يملك الرجل وقتًا للتوقف. أنا رجل فى عجلة من أمرى.

(ماكيوان ١٩٧٩: ٦٢)

وبناء السرد غير الموثوق به الذى تقوم عليه قصة ماكيوان يمكن إيضاحه، مثل معظم الحالات الأخرى، من حيث التورية الدرامية الساخرة أو التفاوت فى الوعى، لأنه يتضمن التضاد بين النظرة المختلة عند الراوى للعالم الخيالى، وحقيقة الواقع المختلفة عنها والتى يستطيع القارئ إدراكها. وفى حالة الراوى غير الموثوق به عند ماكيوان تنبع التورية الدرامية الساخرة من التفاوت بين المقاصد غير المعتادة إلى حد بعيد ونظام القيم المشكوك فيه عند الراوى وبين المعرفة العامة بالعالم وقيم القارئ المتوسط ومعاييره. فالقارئ يرى أن الافتقار الداخلى إلى التناغم بين العديد من الأقوال والأفعال من جانب الراوى، والتناقضات بين منظور الراوى ومفهوم القارئ الخاص للإنسان السوى، يوحى كله بأن الراوى مشكوك فى صدقه إلى حد بعيد. والقارئ يفسر ما يقوله الراوى فى سياقين مختلفين كل الاختلاف، فمن ناحية نجد أن القارئ منفتح على ما يريد الراوى أن يقول وما يعنيه بكلامه، أى تصوير الراوى الخاص لقصة حبه الفاجعة والمهلكة لهيلين. ومن ناحية أخرى نرى أن أقوال الراوى تكتسب معنى إضافيًّا فى نظر القارئ، وهو المعنى الذى لا يعيه الراوى ولا يقصد تقديمه. فالراوى غير الموثوق به عند ماكيوان دائمًا ما يقدم إلى القارئ، دون وعى، معلومات غير مباشرة عن طباعه الخاصة الغريبة وعن حالته النفسية المختلة.

وإلى جانب ما يقدمه المؤلف الموحى به من تصوير للخصائص الغريبة، والمعتقدات العجيبة، وأنماط السلوك الشاذة المنسوبة للراوى فى النص، فإنه يدرج فى القصة أنواعًا كثيرة من العلامات والإشارات التى تدعو القارئ إلى استنباط ملامح

للراوى تتجاوز كل ما هو مذكور فى النص. وتتضمن "دعوات الاستنباط" المذكورة (بورتولوسى وديكسون ٢٠٠٣: ٨٠-٨١) على سبيل المثال أسلوب دفاتر الحسابات الذى يستخدمه الراوى فى الإشارة إلى زيجاته، "بالتسلسل الزمنى"، وطبيعة ما يرويه إذ يرتكز فيه على ذاته وحسب، و"فائض" المعلومات التى يقدمها بأسلوب غير مترابط، واحتقاره للآخرين، وولوعه "بالنساء الصامتات" (ص ٦٣). .هكذا فإن القراء مدعوون إلى استنباط ما يتعلق بالراوى وبقيمه المشكوك فى صحتها، وإلى بناء صورة له باعتباره أنانيًا إلى أقصى حد، وكارهًا للمرأة، ومغرمًا بالكلام وحده، من دون احترام للآخرين، كما إنه – على نحو ما نستشف من تناقض أطوال زيجاته - أنه قد أصبح شخصًا لا يطاق وأن صعوبة معاشرته تزداد باطراد، وأنه لا يهتم إلا بإشباع حاجاته، وممارسة اهتماماته، وملاذه الجسدية.

إذن فإن القارئ لا يكتشف أن الراوى غير موثوق به إلى حد بعيد استنادًا فقط إلى المسافة التى تفصل بين رؤية الراوى الشديدة الخصوصية للعالم وبين معرفة القارئ أو الناقد بالدنيا وصفات الأسوياء ومعاييرهم وقيمهم، بل إنه يستند أيضًا إلى ضروب بالغة التنوع من المظاهر النصية التى تعتبر إشارات إلى عدم الثقة. وتشبه هذه القصة التى يحكيها الراوى الذى خلقه ماكيوان نصوصًا أخرى كثيرة تصور رواة غير موثوق بهم، فى أنها تتميز بعدد من التناقضات النصية المحددة التى تؤدى وظيفتها بصفتها 'مفاتيح' تكشف عن عدم الثقة. ويتمثل اثنان من أبرز هذه المفاتيح فى التناقضات الداخلية فى خطاب الراوى، وضروب التفاوت بين أقواله وأفعاله. والراوى الذى أبدعه ماكيوان يقدم إلينا مثالاً طريفًا:

> المحادثة المثالية فى نظرى هى التى تسمح للمشاركين فيها بتطوير أفكارهم إلى الحد الأكمل، دون خشية شيء، ودون الانخراط في تعريف مقدماتهم المنطقية وتشذيبها والدفاع عن نتائجهم... ومع هيلين كنت أستطيع التحادث بالصورة المثالية، فكنت أتحدث إليها. وكانت تجلس في سكون... كنت أعيش مع هيلين في تناغم تام، ولم يفلح شيء في زعزعته. كنت أكسب المال، وأطارح الغرام، وأتكلم، وكانت هيلين تسمع.

(ماكيوان ١٩٧٩: ٧٠-٧١)

أى إن المؤلف الموحى به يقدم فى القصة إشارات نصية أخرى كثيرة إلى عدم الثقة بالراوى مثل ألوان التضارب بين القصة والخطاب، وبين تمثيل الراوى للأحداث والشروح والتقييمات والتفسيرات التى يقدمها الراوى. وفى أمثال هذه الحالات، كوصف المشهد الذى يشترى الراوى فيه "هيلين" فعلاً، نجد أن تعليقه "يتناقض مع الأدلة التى يقدمها فى المشهد الذى يعلق عليه" (دول ١٩٩٤: ٢٥). ويستطيع القارئ أو الناقد أن يجد هذا الاختلاف من خلال تحليل العبارات التى يظهر فيها بصفة خاصة الانحياز الشخصى للراوى ومقارنة رؤية العالم التى توحى بها القصة نفسها. ففى قصة "موتى إلى أقصى حد" مثلاً نجد أن أقوال الراوى المعبرة، مثل التعليقات الذاتية، والتقييمات، والملاحظات العامة تتناقض تمامًا مع رؤية الأحداث والشخصيات التى تتجلى فى بعض الطرائق السردية مثل الوصف، والإبلاغ، وتقديم المشاهد، وكذلك فى العديد من التفاصيل الدرامية الصغيرة. ففى وصف الراوى الدقيق لحقائق طريقة نجاحه فى الحصول على هيلين، مثلاً، نجد أنه يذكر أن البائعات الخمس فى الدكان "كن يتجنبن النظر فى عينى" (ص ٦٥) وأنهن "كن يتبسمن وهن يخالسن النظر لبعضهن البعض" (ص ٦٥) بعد أن قدم طلبه الغريب بأن يشترى "الدمية (أقصد حبيبى هيلين)" (ص ٦٥) ولكنه يعجز تمامًا عن تقديم التفسير الصحيح لأسباب سلوكهن المذكور.

وبالإضافة إلى أمثال هذه التناقضات الداخلية، نجد أن المؤلف الموحى به (وفقًا لإعادة تعريف فيلان له) يحرص على تزويد راويه بعادات لغوية خاصة به تساعد هى الأخرى على كشف عدم الثقة به. فالخصائص الأسلوبية عند الراوى، وانتهاكه للمعايير اللغوية وفرضيات المحادثة التى وضعها جرايس، تنهض بدور مهم فى استشفاف عدم الثقة بالراوى. فنحن نصادف مثلاً مؤشرات تداولية [أى خاصة باستعمال اللغة] على عدم الثقة، مثل تواتر التعابير الموجهة للمتكلم والموجهة للمخاطب. ولا يحتاج المرء إلى إجراء تعداد للكلمات أو استخدام أساليب إحصائية معقدة حتى يبين أن الراوى غير الموثوق به فى قصة ماكيوان، كالراوى فى رواية المال لكاتبها مارتن أميس، أو الراوى فى رواية **مناقشة المسألة بالتفصيل** للكاتب جوليان بارنز، شخص مولع بالحديث المنفرد وأنانى أيضًا. إذ إن الغالبية العظمى لأقوال هؤلاء

الرواة تعبيرات موجهة لذواتهم وتبتدئ بالضمير المفصل "أنا"، وعلى غرار ذلك، يكاد يكون من المحال ألا يلحظ المرء اكتظاظ كلامهم بتعبيرات موجهة إلى المخاطب، وذلك إلى جانب مؤشرات بنائية تشجع عدم الثقة، مثل الجمل الناقصة، وعبارات التعجب، وعلامات التردد، والتكرار بلا سبب واضح. وقصة ماكيوان "موتى إلى أقصى حد" غاصة بهذه الظواهر، مثل الروايات التى كتبها پاتريك ماجراث. وللمرء أن يذكر بعض المؤشرات اللفظية الدالة على عدم الثقة، مثل النعت بألفاظ التقييم، وحروف التوكيد، والصفات التى تعبر عن مواقف الراوى، وكلها ظاهر بارز فى قصص ماكيوان وروايات ماجراث. وجميع هذه الصيغ الأسلوبية المعبرة عن الذاتية تدل على وجود درجة عالية من الاندماج العاطفى وتقدم إلى القارئ المفاتيح اللازمة لإدراك أن الراوى غير موثوق به، إما على محور الحقائق/ الأحداث، وإما على محور الأخلاق/ التقييم، و/ أو على محور المعرفة/ الإدراك الحسى (انظر فيلان ومارتن ١٩٩٩).

وكما تبين هذه الأمثلة، لا يعتمد إبراز صورة الراوى غير الموثوق به على الأطر المرجعية عند القارئ ولا على أعراف القراءة وحدها، على نحو ما تقول المداخل المعرفية، لأن النصوص ومن يصممون هذه النصوص، أى المؤلفين (الموحى بهم) يفرضون قيودًا متعددة على الطرق التى يُتلقى بها الرواة. وتذكرنا المداخل البلاغية للسرد بأن تصوير راو غير موثوق به، ليس عملاً غير مضمون الأثر، بل يفترض سلفًا وجود عامل خلاق يزود النص والراوى بضروب منوعة من الإشارات الصريحة، والدعوات إلى الاستنباط حتى يلفت أنظار القراء إلى كشف الراوى عن غير قصد عن نفسه وعن عدم الثقة به.

خاتمة واقتراحات لمزيد من البحوث

وهاك التلخيص: حاول هذا المقال، من خلال الجمع فى مُرَكَّبٍ واحد بين بعض المفاهيم والأفكار من المدخلين المعرفى والبلاغى، أن يزيد من فهمنا للسرد غير الموثوق به، وأن يبين كيف يتناول القراء وكيف يعالجون نصوصًا تتضمن راوية غير موثوق به، فينشئون جَرْدًا أشد تفصيلاً إلى حد ما (وإن لم يكن شاملاً على الإطلاق) للافتراضات السابقة، والإشارات النصية المستخدمة فى تصوير الراوى غير الموثوق به. وإذا كان

المدخل البلاغى – بتركيزه على العلاقات المتكررة بين المؤلف (الموحى به) والمظاهر أو الإشارات النصية، واستجابة القارئ – يتضمن تركيز عالم السرد المعرفى على القارئ والنص وحسب، فإن المدخل المعرفى يستطيع رغم ذلك تقديم أدوات أدق للمساعدة على إدراك الراوى غير الموثوق به. وعلى الرغم من أن الجمع المقترح بين المدخلين يترك بعض الأسئلة من دون إجابة (مثل ما درجة الأهمية النسبية لشتى البنود فى قائمة الجرد المبينة أعلاه؟) فنستطيع أن نقول إنه قادر على تقديم نظرات جديدة فى السرد غير الموثوق به، وأن يفتح لنا سبل بحوث مثمرة فى النظرية السردية، وتؤكد ذلك صلته بالقضية ما دام يبين لنا طرائق بناء المؤلفين (الموحى بهم) مثلًا للشخصيات الأدبية والأحداث والحبكات وطرائق استقبال (القراء) لهذا كله، وهى صلة لا تقل أهمية عن الدور الذى تلعبه النظم الفكرية فى الذهن فى عمليتى الإنتاج والتلقى.

على الرغم من الاتفاق على أن عدم الثقة يرجع إلى العلاقات المتكررة بين المؤلف، سواء أكان موحىً به أم لا، وبين الظواهر النصية، واستجابة القارئ، فإن معالجات السرد غير الموثوق به لا تزال تختلف حول درجة الأهمية التى توليها لكل من هذه العوامل الثلاثة. فإذا كان الباحثون فى السرد من الزاوية المعرفية يختصون استجابة القارئ والأطر الثقافية التى يقرأ القراء النصوص من خلالها بالأهمية الكبرى، قائلين إن هذين العاملين يمثلان أهم أساس يُستند إليه فى استشفاف عدم الثقة، فإن أصحاب النظريات السردية العاملين فى مجال المداخل البلاغية للسرد قد أعادوا اتزان كفتى الميزان. ومع ذلك فإن معظم المنظرين يتفقون على أن البت فى عدم الثقة فى الراوى لا يقتضى استناد المرء إلى الأحكام الحدسية وحدها، بسبب وجود ضروب منوعة من الإشارات المحددة التى تمثل المفاتيح اللازمة لقياس عدم الثقة فى الراوى. وتتضمن هذه بيانات نصية، وما لدى القارئ أصلاً من معرفة نظرية بالدنيا، ومعايير الأسوياء. ونجد فى النهاية أن البناء والمعايير التى أقامها العمل نفسه، والتى وضع تصميمها المؤلف، وكذلك معارف القارئ وتكوينه السيكلوجى، ونظام المعايير والقيم، هى التى تقدم الخطوط الإرشادية النهائية للبت فيما إذا كان الراوى موثوقًا به أو لا.

والسبب الرئيسى لما أقترحه من الجمع فى مُرَكَّبٍ واحد بين المدخلين المعرفى والبلاغى أن أقدم وسيلة لإعادة التفكير فى هذه المشكلة العويصة وإذكاء النقاش

حولها، أى أن نشرح كيف يهتدى القراء والنقاد من طريق الحدس إلى أن بعض الرواة يمثلون نماذج للسرد غير الموثوق به. ولكن لابد لنا من زيادة الجهد زيادة كبيرة حتى نتفهم المجموعة المركبة من الاستراتيجيات السردية التى أصبح المصطلح العام "للسرد غير الموثوق به" يشملها منذ دراسات بوث الأولى. وأمامنا ما لا يقل عن ستة مجالات مهمة لم تستكشف استكشافًا كافيًا حتى اليوم. أولها وضع نظرية شاملة وكاملة للسرد غير الموثوق به، تتكامل فيها النظرات التى أتى بها أصحاب النظريات المعرفية والبلاغية عن السرد فى الآونة الأخيرة. ونحتاج ثانيًا إلى وصف أكبر دقة ومنهجية لمفاتيح السرد غير الموثوق به، بحيث يتضمن تحليلات أدق للتفاعل بين البيانات النصية والخيارات التفسيرية. وثالثًا نجد أننا ما زلنا فى حاجة إلى استكشاف مختلف استعمالات الراوى غير الموثوق به فى أعمال الروائيين المعاصرين والمؤلفين فى عصور سابقة وأساليب استجابتها لضروب الخطاب الثقافى المتغيرة وتعبيرها عنها. ونرى رابعًا أن تاريخ تطور التقنية السردية المعروفة باسم "السرد غير الموثوق به" لم يكتب إلى الآن، إذ لم يجرؤ أحد على تقديم نظرة تاريخية شاملة تشمل الفترة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين (ولها صور مقتضبة عند نوننج ١٩٩٧ أوزيرويك ٢٠٠١). ونقول خامسًا إن النطاق النوعى للسرد غير الموثوق به لم يحظ إلى الآن بأى تعريف بل ولا بأى قياس، ولهذا فإن مفهوم عدم الثقة فى مختلف الأنواع الأدبية والوسائط التعبيرية والمباحث العلمية يمثل مجالاً بالغ الخصب للبحث العلمى. وعلى الرغم من توافر عدد محدود من المقالات حول هذا الموضوع (انظر بينيت ١٩٨٧، وريتشاردسون ١٩٨٨) فإن استعمال الراوى غير الموثوق به فى أنواع أدبية غير القصص الخيالى القائم على السرد – أى على سبيل المثال فى الأنواع الدرامية مثل مسرحية الذاكرة أو فى المونولوج الدرامى – وكذلك فى وسائط التعبير الأخرى ومجالاته (بما فى ذلك القانون والسياسة) جدير بأن نوليه اهتمامًا أكبر مما أوليناه حتى الآن. وأخيرًا فإن إلقاء نظرة جديدة على تطور التقنيات السردية، مثل السرد غير الموثوق به، وعلى تاريخ تلقى الرواة غير الموثوق بهم من الأفراد (انظر ف. نوننج ٢٠٠٤) يمكن أن يمثل قوة مهمة فى إطار المحاولات الجارية لوضع النظرية السردية فى سياقها التاريخى.

المراجع ودراسات أخرى لمن يريد الاستزادة

Bennett, J. R. (1987). "Inconscience: Henry James and the Unreliable Speaker of the Dramatic Monologue." *Forum* 28, 74–84.

Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Bortolussi, M. and Dixon, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.

Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.

Fludernik, M. (1999). "Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 75–95). Tübingen: Narr.

Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

McEwan, I. (1979 [1978]). "Dead As They Come." In *In Between the Sheets* (pp. 61–77). London: Pan Books.

Nünning, A. (1997a). "'But Why *Will* You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 83–105.

Nünning, A. (1997b). "Deconstructing and Reconceptualizing the 'Implied Author': The Resurrection of an Anthropomorphicized Passepartout or the Obituary of a Critical 'Phantom?'." *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8(2), 95–116.

Nünning, A. (ed.) (1998). *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. [Unreliable Narration: Studies in the Theory and Practice of Unreliable Narration in English Narrative Fiction]*. Trier, Germany: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Nünning, A. (1999). "'Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses." In W. Grünzweig and A. Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 53–73). Tübingen: Narr.

Nünning, V. ([1998] 2004). "*Unreliable Narration* and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-case for a Cultural-Historical Narratology." *Style* 38.

Olson, G. (2003). "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11, 93–109.

Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

Phelan, J. (2005). *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

Phelan, J. and Martin, M. P. (1999). "'The Lessons of Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*." In D. Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 88–109). Columbus: Ohio State University Press.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Richardson, B. (1988). "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage." *Comparative Drama* 22, 193–214.

Riggan, W. (1981). *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.

Rimmon-Kenan, S. ([1983] 2003). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen.

Wall, K. (1994). "*The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration." *Journal of Narrative Technique* 24, 18–42.
Yacobi, T. (1981). "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2, 113–26.
Yacobi, T. (1987). "Narrative and Normative Patterns: On Interpreting Fiction." *Journal of Literary Studies* 3(2), 18–41.
Yacobi, T. (2001). "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)reliability." *Narrative* 9, 223–9.
Zerweck, B. (2001). "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style* 35, 151–78.

الفصل السادس

بلاغة المؤلف، والثقة فى الراوى وفقدانها، والقراءات المتفاوتة: سوناتا كويتزر لتولستوى

تَامَارْ يَاكُوبى

يجمع موضوعى بين قصة شهيرة، ومناظرة جارية حول تفسيرها، وعامل نظرى مشترك يربط فى نظرى بين قراءاتها المتفاوتة باعتبارها طرائق بديلة للحل. والجمع بين النظرية والتاريخ والقراءة، خصوصًا للمساعدة على تفسير أسباب الخلافات حول الثقة بالراوى، يبين القوة الإيضاحية لمدرسة تل أبيب فى علم السرد التى أنتمى إليها. وسوف أبدأ بإلقاء نظرة شاملة على الخلاف النقدى الذى أثارته **سوناتا كرويتزر** والإطار النظرى المقترح. وسوف يبين الجانب الأكبر من المقال كيف يتضمن إطار هذه النظرية ويشرح شتى قراءات تلك الحكاية حتى حين لا يتفق بعضها مع البعض.

وقصة **سوناتا كريتزر** التى كتبها تولستوى (ونشرت أول مرة عام ١٨٩١) قصة أحد النبلاء الروس ويدعى پـوزدنيشيـف، الذى قتل زوجته لأنه اشتبه فى خيانتها له. وهو يحكى القصة كاملة، بعد محاكمته وتبرئته، إلى راكب يقابله مصادفة فى القطار. وحكايته أبعد ما تكون عن الحكاية التقليدية. فبدلاً من أن يزعم مثلاً أنه أصيب بلوثة مؤقتة، يعترف بأنه ارتكب الجريمة عمدًا مع سبق الإصرار، ويصف مسرح الجريمة بكل تفاصيله الدقيقة. ويختلف الراوى الآن عن الزوج الذى كانت الغيرة القائلة تدفعه آنذاك، إذ يعبر عن إشفاقه على زوجته الراحلة، ويصور نفسه وإياها فى صورة الضحيتين العاجزتين للنظام الاقتصادى الاجتماعى. وهو يهاجم هذا النظام، ربما فى محاولة للدفاع عن نفسه، ويقترح حلاً يتمثل فى إصلاح جذرى شاذ، قائلاً: ما دام الجماع الجنسى هو السبب فى كل الشرور الاجتماعية، فينبغى إلغاؤه، حتى بين الزوج وزوجته. وأما ما يعقب ذلك من فناء للجنس البشرى فأمر لا يردعه. والمؤلف يقدم

الحكاية وخطة الإصلاح فى إطار التقرير المكتوب الذى يقدمه رفيق رحلة القطار الذى كان پـوزدنيشيـف قد وجه إليه الحديث أصلاً.

وكان الخلاف حول **سوناتا كرويتزر** قد بدأ مع قرائها الأوائل الذين انقسموا ما بين مرحب ومهاجم لرسالتها الثورية الراديكالية. وعارضت الرقابة نشرها، ولكنها لم تستطع منع النسخ المخطوطة من الانتشار فى شتى أرجاء روسيا. وقد رصد پيتر أولف مولر فى استقصائه الدقيق لصور تلقى القصة فى البداية، تفاصيل أطراف المناظرة: النقاد المحافظون ضد الليبراليين، والمفكرون الدينيون ضد العلمانيين؛ والزوجات المتضررات اللاتى أيدن القضية ضد الناقدات النسويات اللاتى رفضنها، أو القراء الذين كانوا يتفقون مع تولستوى حول مشكل الحياة الجنسية ولا يوافقون على حله لها فى مواجهة الذين كانوا يعارضون قضيته المبدئية نفسها (مولر ١٩٨٨: ٣٩-١٦٢). وفى حالات كثيرة، كان الاختلاف بين القراء حول أيديولوجية المؤلف يصاحبه التعبير عن آرائهم فى مصداقية المتكلم: "إما أنه زوج حديث تمامًا وإما أن يكون متحدثًا باسم المؤلف؟" (مولر ١٩٨٨: ١٣٤-١٣٥).

وبعد مائة عام لاتزال المناظرة جارية، ومعها، فى الواقع، وساطة پـوزدنيشيـف بين المؤلف والقارئ. وتبدو دهشتنا بلا نهاية من تناقضه وما يؤدى إليه دوره من نتائج عكسية. ويرى معظم النقاد، وفقًا للتعميم الذى يقول به أحد المتخصصين فى اللغات السلافـية، أن "آراء تولستوى... فى العفة مقدمة بأسلوب صريح مباشر يحول دون شرحها، وأما الاستراتيجية البلاغية التى قضت بوضع هذه الآراء عى لسان قاتل غير تائب يتحدث بنبرات وعظية فيرى النقاد أنه من المحال سبر غورها" (هيرمان ١٩٩٧: ١٦، الهامش ٤). وكما سوف ترى أدناه، ينقسم النقاد بصفة عامة إلى ثلاثة مواقف أساسية: الأول (١) النقاد الذين يعتبرون الراوى متحدثًا موثوقًا به بلسان تولستوى، والثانى (٢) الآخرون الذين يزعمون عدم الثقة به، والثالث (٣) بعض الآخرين الذين لا ينسبون المشكلة (أو لا يقصرونها) على الراوى، بل ينسبونها إلى أيديولوجية المؤلف غير المقبولة و/ أو خطابه المشوش. وأما الرأيان الأولان اللذان يحكمان على الراوى على

ضوء اتفاقه أو اختلافه مع المؤلف، فهما متناظران، ومتنافيان من ناحية المبدأ (أى لا يجتمعان). وأما الثالث فيعقد التقسيم إذ يفضل أو ينتهى إلى الحكم بأن المؤلف نفسه مفكر وفنان وصاحب حجة يريد أن يقنع القارئ بها، ولكن تأثيرها، على أية حال، سلبى دائمًا. كيف ينقسم هذا الموقف الثالث إلى أقسام فرعية بالنسبة للموقفين الأولين، وغيرهما؟ هذا ما سوف يتضح أدناه.

ليس مقصدى، ولا هو من مهام علم السرد، تقديم "حسم نهائى"، لعقدة **سوناتا كرويتزر،** لكننى أريد أن أبين أن المواقف التفسيرية المنوعة تبرز فى أفضل صورة تحددها وتجمعها باعتبارها فرضيات بديلة تحت مظلة نظرية تفسيرية سليمة، واسعة النطاق ولكنها موجهة إلى السرد خصوصًا. فأشد ما نحتاج إليه هنا نظرية قادرة على سد الفجوة الظاهرة بين القراءات، وعلى شرح القصة بالإشارة إلى عدم الثقة فى الراوى، وإلى الذين يلقون باللوم على المؤلف. ولأستبق أطروحتى الأساسية قائلة: مهما يكن التضاد بين قراءتنا للمتحدث والمؤلف، أى المتكلم فى مواجهة المؤلف، فإن هذه القراءات تعمل، عن وعى أو دون وعى، وفقًا للمبدأ العميق نفسه، ألا وهو إيضاح عدم التناغم الظاهرى من خلال آلية تكامل مناسبة.

المصدر المشهور "لعدم الثقة" هو وين بوث الذى يُعَرِّفه بأنه المسافة التى تفصل بين الراوى وبين معايير النص التى يوحى بها المؤلف (١٩٦١: ١٥٨-١٥٩). ويقدم بوث التفاصيل الخاصة "بالتنوع" فى كل من "المسافة" و"المعايير"، موحيًا بالمرونة فى تصورنا للثقة فى المتكلم وعدم الثقة به. ولكن لماذا وكيف وأين تنشأ مسافة، أو لا تنشأ، بين المتكلم والمؤلف الموحى به؟

ومن هنا تتشكل نظريتى العاملة، التى تأثرت فيها بفكرة مائير ستيرنبرج عن الخطاب فى القصص الخيالى باعتباره فعلاً مُرَكَّبًا من أفعال الاتصال (مثلاً: ١٩٧٨: ٢٥٤-٣٠٥، ١٩٨٣) يتسم بوجود دافع إليه أو بالتكامل بصورة أخرى. وهكذا فلطالما دأبت على تعريف عدم الثقة باعتباره من فرضيات القراءة، وهى فرضية تتشكل حتى تحل بعض المشكلات النصية (من التفاصيل التى لا ندرى لوجودها سببًا إلى

التناقض الذاتى) على حساب عامل وسيط يتولى الإدراك الحسى أو الاتصال – وخصوصًا المتحدث العام – غير المتفق مع المؤلف (مثل ياكوبى ١٩٨١، ١٩٨٧، ٢٠٠١). فلأقم بإعادة تأكيد الطبيعة الافتراضية لهذه الخطوة التفسيرية بإيجاز، وهى مثل أى حدس تقبل التكيف، أو القلب رأسًا على عقب، أو حتى أن نستبدل بها فرضية أخرى. ليس الوصف بعدم الثقة فى القصص الخيالية سمة ترتبط بالصورة (الاحتمالية) للراوى، ولكنه مَعْلَمٌ من المعالم التى تُنْسَبُ (أو تُستنبط) فى كل حالة على حدة، على أساس علائقى، استنادًا إلى المعايير (المفترضة أيضًا) والعاملة فى السياق. فالذى يعتبر "موثوقًا به" فى سياق معين، بما فى ذلك سياق القراءة، وكذلك الإطار النوعى وإطار المؤلف، قد يعتبر غير موثوق به فى سياق آخر، بل قد يُشرح خارج مجال سقطات الراوى.

فقد يبدو راوى قصة 'جيمپل الأحمق' للكاتب باشيڤيس–سينجر، بالمعايير العادية، على سبيل المثال، الأحمق الذى يراه جيرانه ويوقعونه فى 'مقالب'؛ ولكن حمقه الظاهر يمكن تفسيره فى سياقه باعتباره براءة صادقة، ومن ثم يعتبر المزية الحقة التى تؤهل جيمپل للتعبير عن معايير خالقه العميقة. ونجد صورة أخرى لهذه الثقة التى اكتسبها الراوى بشق النفس فى تصوير ثاكرى للغانية فى روايته **متاع الغرور**، إذ إنها تقع أحيانًا فى تناقضات تفصح عن أحكام باطلة (انظر ياكوبى ٢٠٠١ حيث الحديث عن هذه المقارنة إلى جانب إحالات أخرى). وعلى غرار ذلك تنشأ صور التوتر فيما يتعلق بالحقائق لا بالأخلاق أو الأيديولوجيا. وتعتبر رواية **توم چونز** لفيلدنج نموذجًا للسرد من وجهة نظر العلم بكل شىء إلى حد القمع، وهكذا تبين كيف أن تعمد الراوى إخفاء الحقيقة – بما فى ذلك قول أقوال كاذبة – قد تتفق مع دواعى الثقة به، إذ تُشرح باعتبارها حيلة مشروعة استنادًا إلى قواعد النص وأهدافه (ستيرنبرج ١٩٧٨: ٢٤٨، ٢٥٦ – ٢٥٨، ١٨٣ : ١٧٢ وما بعدها، ٢٠٠١ خصوصًا ص ١٥٠ وما بعدها).

وأقول باختصار: لا توجد رابطة تلقائية بين تناقضات النص وعدم الثقة فى رواية الراوى. ومما يؤكد هذا أن ما نلحظه من مظاهر التوتر، والصعوبات، والتناقضات –

حتى الاستعمالات اللغوية الغريبة – تقبل دائمًا تطبيق مبادئ بديلة أو آليات تكامل معينة. ومن بين هذه ركزت فى دراساتى المبكرة على الآليات الوجودية، والوظيفية، والنوعية، والـچـينية باعتبارها تتنافس مع المنهج المنظورى، وخصوصًا على أحكام الثقة وانعدامها. وقد وجدت أن هذه الخمس جميعًا تتعلق بالمناظرة حول **سوناتا كرويتزر** (وإن يكن ذلك بدرجات متفاوتة) ومن ثم فهى تؤهل القصة لاعتبارها حالة اختبار لإطارى النظرى. فلأعرض بإيجاز مجموعة الآليات فى عملها على هذا الأساس واختلاف آثارها التفسيرية.

١- **الآلية الوجودية** تحيل التناقضات إلى العالم الخيالى، وخصوصًا إلى قوانين الاحتمال التى تنحرف عن قوانين الواقع. فعوالم الحكايات الخرافية، أو قصص الخيال العلمى، أو قصة "المسخ" لكافكا، تعتبر نماذج متطرفة. وأما فى النوڤيلا [الرواية القصيرة] التى نحن بصددها، فإن جانبًا من المناظرة يتعلق بمدى انطباق تعميمات پوزدنيشيف على بعض القضايا المهمة مثل الحب، والتعليم، والخلق الجنسى، وتحرير المرأة. ويزعم پوزدنيشيف دائمًا أن أزمته الزوجية شائعة، وتترتب على هذا أحكامنا عليه. فإذا كان زعمه صادقًا عن أبناء الدنيا، فإن حكايته تمثل مشكلة واسعة الانتشار وذات مصداقية تتطلب الحل؛ وأما إذا كانت أزمته فريدة، ناهيك بطابعها المرضى، فإن إصراره على شيوعها يشى بعدم الثقة.

٢- **الآلية الوظيفية** تفرض النظام على المنحرف من حيث الغايات التى تتطلب الانحراف أو تبرره. وكل ما يبدو غريبًا – عن الشخصيات والأفكار أو البناء – يمكن أن يتمثل دافعه فى الغرض من العمل، فى جوانب منه أو بصورة شاملة، أدبيًا كان أم غير أدبى. وهنا نجد أن نظرة تولستوى الدينية إلى العالم ونظريته الثورية إلى الفن قد يفسران البناء المعيارى المراتبى للنص وكذلك الأسلوب الإشكالى فى تقديمه. ويؤكد تولستوى فى حديثه عن **السوناتا** أنه لا يولى "فن الصنعة" إلا مكانة خفيضة، قائلاً إنه "لم يمنحها إلا... المساحة اللازمة لإظهار الحقيقة الرهيبة للعيون" (مقتطف فى مولر ١٩٨٨: ١٠). ومثل هذا الاعتراف

الذى يضمر التحدى قد يحذرنا من أن نتوقع أى معيار صلب لوحدة العمل هنا. فمن وجهة نظر تولستوى يعتبر پـوزدنيشيـڤ ناطقًا مفيدًا بلسانه طالما نجح فى تقديم "الحقيقة الرهيبة". وهكذا فإن الآلية الوظيفية تبدو منفصلة عن قضية الثقة أو عدم الثقة، مثل الآلية الوجودية (ومثل الآلية التالية النوعية) وتتفاعل معها.

٣- وأما المبدأ النوعى فهو يستند إلى نموذج "شفرى" معين أو قل إنه تبسيط للواقع مثل أنواع الحرية العلية فى الكوميديا فى مقابل الحبكة التراجيدية الصارمة. وهنا يحلل ج. م. كويتزى قصتنا فى الإطار النوعى للاعتراف العلمانى، الذى يعرفه بأنه "نوع من كتابة السيرة الذاتية" يقوم "على دافع إلى الإفصاح عن حقيقة جوهرية عن الذات" (كويتزى ١٩٨٥: ١٩٤) ومن ثم فهو يضع زعم پـوزدنيشيـڤ بقول الحقيقة إلى جوار ذكره لمتناقضات متعددة، مبديًا تساؤله عن مدى الثقة فى اعترافه، وعن مدى إقناع تحوله عن موقفه. ومن الممكن أن يشرح السياق النوعى و"الدافع" أمثال تلك التوترات الداخلية بحيث تختفى، وإن لم ينجحا فى هذا، فسوف يطرحان السؤال التالى: من المسؤول عن الإخفاق: القائم بالاعتراف أم خالقه؟

٤- وأما المبدأ المنظورى أو مبدأ عدم الثقة فيتيح لقارئ سوناتا كرويتزر أن يشرح تناقضات منوعة، فى مسائل الحقيقة، والفعل، والمنطق، والقيمة، والزاوية الجمالية، باعتبارها أعراضًا للنشاز بين الراوى والمؤلف، وهى مفاتيح تدلنا على تمثيل پـوزدنيشيـڤ لتولستوى دون أن يدرى، وقيام تولستوى بالكشف المنظم عن حقيقة پـوزدنيشيـڤ. ومثل هذه القراءة، فى حدود ما تستند إلى عدم الثقة فى الراوى، تفترض سلفًا وجود فرضية أخرى حول المعايير الموحى بها التى لا تقتصر على التحكم فى الحقائق والأفعال وهلم جرًّا بل تحدد أيضًا اختيار هذا النوع من الراوى.

٥- ونجد أخيرًا أن الآلية الـچـينية تضع مظاهر الغرابة والتناقض فى القصة الخيالية فى

موقع متدن بالنسبة لإنتاج النص، إذ تزعم، حين يستعصى حلها، أنها ناجمة عن طبيعة المؤلف (كأن يكون مترددًا أو مهملًا أو متعصبًا لأيديولوجية معينة). ويختلف هذا الشرح أشد اختلاف عن الشروح الأخرى كلها. فعندما تتحول التناقضات من أى السياقات الخطابية الأربعة إلى سياق الخالق، فإنها تصبح أيسر فى الفهم، وإن لم تكن بالضرورة أكثر مقبولية. ولننظر وحسب "فى تناقض واحد يبدو مثل زلة من جانب تولستوى فى الفصل ١٤، إذ يقول إن پوزدنيشيڤا [زوجة 'البطل'] قد حملت فى ستة أطفال، ولكن الرقم هو خمسة فى مكان آخر" (إيزنبرج ١٩٩٣: ١٦٧، هامش ٢٩). ومن ناحية أخرى نجد أن الأدلة المستقاة من عملية الكتابة (اليوميات والخطابات) وكذلك الظروف الچينية المتصلة بالموضوع قد تؤيد آليات تكامل أخرى بحيث تفضل فرضية تفسيرية معينة على بدائلها. وهنا أيضًا سنجد أن تاريخ "تكوين" القصة، وهو الموثق بدقة، إلى جانب نسخها التسعة والقصة التى تواصل أحداثها، ينهض بدور كبير فى هذا الصدد.

ومرة أخرى نجد أن الآلية الچينية، مثل الآلية المنظورية، تشرح ما يبدو غريبًا فى النص على حساب شخص يرتبط برواية القصة. ولكن الاختلاف فى هوية الطرف المسؤول يعارض المفهوم الوصفى للراوى غير الموثوق به، مستعيضًا عنه بالدلالات التقييمية المحضة للمؤلف الأخرق أو الجارح للشعور أو الذى يناقض نفسه. ومن ثم فإن الشرح الچينى كثيرًا ما ينسب فقدان بعض السيطرة، سواء على بعض التفاصيل الصغيرة مثل "كم عدد أطفال زوجة پوزدنيشيڤ"، أو على قضايا مهمة مثل الشخصية والحبكة والأيديولوجيا. ومع ذلك، فعلى الرغم من التورية الدرامية الساخرة المترتبة على ذلك، وعلى الرغم من نشأتها من التناقض واعتبارها تناقضًا – وهى الموجهة حاليًّا ضد المؤلف نفسه – فإنها ليست مقصودة على كل مستوى من مستويات النص. وعلى العكس من ذلك فإن افتراض وجود راوٍ خطَّاءٍ يعنى وجود قوة توصيل عامدة تتحكم فى هذه التورية الساخرة من وراء الستار. ومعنى مثل هذه القراءة أن رسالة القصة الخيالية مقسمة ما بين الغرائب السطحية فى كلام الراوى وبين

ترابط المعنى الأساسى فى التوصيل الموحى به والذى نفترض أنه المصدر لهذه الغرائب والغاية منها.

وتعتبر هاتان الآليتان – المنظورية والـچـينية – أشد ما يتعلق بشرح المناظرة حول **سوناتا كرويتزر**. وأما الآليات الأخرى، وخصوصًا الآلية الوجودية والوظيفية، فإنها تدعم أو ترفض أو تستكمل القراءات الرئيسية. ونقول بصفة عامة إن المجموعة الأولى من القراءات (بافتراض الثقة فى پـوزدنيشيـڤ) توحى جميعًا بعدم وجود توترات داخلية مهمة فى القص فى ذاته، وأما ما يتبقى منها فينبغى إدراجه ما بين الآلية الوجودية (أى قوله إن مشكلاته تمثل حالة بشرية شائعة) والمبدأ الوظيفى (أى القول بأن حالات النشاز الظاهرة لها تأثير فى داخل السياق). إذ إنه إذا كان الراوى يتحدث فعلاً باسم المؤلف، فإن جميع اختياراته ومنتخباته وتركيباته لابد أن ترجح الثقة به. ومن ناحية أخرى نجد أن القراءات التى ترفض نظرة پـوزدنيشيـڤ تؤكد التناقضات ولكنها تختلف حول العامل المسؤول عنها: هل هو الراوى (فى إطار الآلية المنظورية أو آلية عدم الثقة) و/أو هو خالقه (الحل الـچـينى). وهذان النموذجان من نماذج التكامل ينتجان المجموعتين الثانية والثالثة من قراءات القصة.

بيع رجل مجنون: البلاغة فى خدمة الثقة

إذا حكمنا أولاً بأن پـوزدنيشيـڤ موثوق به كنا نعنى أن جميع التوترات الداخلية المهمة فى خطابه قد خُلقت للدعوة إلى أهداف المؤلف الموضوعية والبلاغية المماثلة لأهداف الراوى. وتقتضى هذه الدعوة بدورها فى مقابل التوتر، ووسطه، ومن خلاله، بلاغة من جانب المؤلف لصالح الداعى. فكل فرضية ثقة تستتبع الإقناع، ولكن بيع الدعوة إلى إلغاء العلاقة الجنسية، وعلى قاتل زوجته، أيضًا، تزيد هذه الحاجة والصعوبة معًا. ما الإجراءات المضادة نظريًا إذن، وكيف تنجح آليات التكامل المختلفة أو يُستعاض بها عن هذا الاتجاه؟

أول خطوة بلاغية فى نظام النص هى التوسع المتعدد الأشكال فى الجوهر المعيارى

والأطروحة المعيارية بحيث يتجاوزان الفكرة المتسلطةِ على فرد واحد، وهو الذى يزعم توسعها بنفسه. وحتى من قبل أن يبدأ پـوزدنيشيـڤ حديثه المنفرد، تنجح حيلتان فى إثبات صحة هذا الموقف: مقتطف البداية والفقرة الافتتاحية (انظر إيزنبرج ١٩٩٣: ٨٠-٨٢) أما مقتطف البداية فقد اختاره طرف مستقل (الراوى الإطارى المجهول و/أو المؤلف). أضف إلى ذلك أن تولستوى يستعين هنا بسلطة عليا، إذ يستشهد بمقولتين للمسيح ﷺ حول الأخلاق الجنسية (إنجيل متى ٥/ ٢٨، ١٩/ ١٠-١٢): والمقتطف الثانى يوصى صراحة بالامتناع عن الزواج "من أجل مملكة السماء". وموافقة المسيح على أطروحة البطل يمنحها مقدمًا ثقلاً أيديولوجيًا وهَيْبَةً وعمقًا زمنيًا. ويعيد پـوزدنيشيـڤ نفسه الاستشهاد بإحدى هاتين الآيتين ويشرحها (تولستوى ١٩٦٣: ٣١٣) بالصورة التى تناسب أيديولوجيته الجديدة. وكما يشير مولر، نجد أنه "فى المسودة الثامنة" يقوم كذلك "فى الختام... بتكرار تفسيره للآية الواردة فى إنجيل متى ٥/ ٢٨" (مولر ١٩٨٨: ٢٨؛ تولستوى ١٩٦٠: ٤٤٨-٤٤٩ هامش ١٠٠). ونجد دعمًا جينيا آخر لفكرة شيوع الأطروحة، ومن ثم مصداقيتها، فى "القصة التى تتابع أحداث سوناتا كرويتز" (١٩٢٩: ١٦٣) والتى كتبها تولستوى، حين ترد الآية المقتطفة من إنجيل متى مرة أخرى.

وبعد ذلك يأتى المشهد الافتتاحى الطويل الذى يبرز الدلالة المعاصرة للمشكلة. وعلى الرغم من أن محاضرة القاتل تهيمن على القصة، فإنها وضعت داخل حكاية إطارية، وتقدم إلينا بصفتها ردًّا على تبادل للآراء بين مجموعة عشوائية فى الظاهر من ركاب القطار. ولكن "اختيار" المجموعة ومناقشتها... ليستا عشوائيتين على الإطلاق" (مولر ١٩٨٨: ٢٠، إيرينبرج ١٩٩٣: ٨٦-٨٩). فهنا تبرز بعض القضايا مثل توتر الطلاق، وحقوق المرأة وتعليمها، و"مؤسسة" الزواج، وتدهور الأخلاق الأسرية. وتتجلى الأزمة فى ازدياد التخلى عن شرعة السلوك الصحيحة وتفضيل الأفكار الجديدة المستوردة، وفى انتشار الصراع الزوجى إلى القرى النائية. أضف إلى ذلك أن اثنين من المتناظرين الرئيسيين، وهما تاجر مسن محافظ وامرأة متحررة "يمثلان

مرحلتين من مراحل تاريخ الأخلاق الجنسية فى روسيا ويمكن تحديدهما بسهولة كبيرة... وإن كان الاثنان لا يزالان حاضرين باعتبارهما قطبين فى نطاق المواقف المعاصرة" (مولر ١٩٨٨: ٢٣). ومن هنا جاء التأييد مقدمًا لما يزعمه پوزدنيشيف من أن محنته ليست استثنائية ولكنها من أعراض ما كان يعرف بتعبير "مسألة المرأة" (مانديكلر ١٩٩٣: ٢١-٣٠). وما دام جميع المتحاورين فى البداية يتفقون على أن الزواج قد أصبح مشكلة لا حل لها فى جميع الطبقات، فإنهم يمكنون المؤلف من توسيع نطاق الحديث حتى يتجاوز الخيال وينطبق على العالم الحقيقى فى روسيا فى عصره. ومن ذا الذى يختلف؟ إن "الآلية الوجودية تعرض كالمرآة صورة الواقع القائم، ومن ثم تعضد زعم المتكلم أن أطروحته عامة شاملة"[١].

وإذا كان الحوار يضفى صورة درامية على نطاق القضية، فإنه يبشر أيضًا بالحكم القيمى الشاذ الذى سوف يقدم. أولاً من خلال نفى صور العالم المنافسة له. فالذين يهاجمهم پوزدنيشيف (ويهاجمهم خالقه وفق هذه القراءة) سبق اقترانهم بمتكلمين يدحضون مزاعمهم نفسها. فعلى جانب الحداثة، وتعليم المرأة، والزواج عن حب، نجد المرأة ذات المظهر "الذكورى" الذى يفصح فى السياق المعاصر عن شخص يسخر الناس منه، أو تختلط استجابتهم له، كما إن مداخلاتها غير المنطقية من المفترض ألا تصيب الهدف حتى خارج المناظرة الخيالية. وخصمها المحافظ تاجر هرم يتناقض (إذ سبق له المشاركة فى حفل عربدة جنسية) ما يعظ به من المبادئ الدينية التقليدية وموقفه المتشدد إزاء الإناث المنحلات. أضف إلى ذلك، بصفة عامة، أن تولستوى يحوله من رجل مهذب فى المسودات الأولى للقصة إلى منافق (مولر ١٩٨٨: ٢٠-٢٣).

وأخيرًا يتخذ حل النزاع صورة درامية. فالتاجر يتفادى إشارة الراوى المجهول الواضحة إلى ممارسته الجنسية، والسيدة التى تعتبر خصمًا له تتراجع، تحت وطأة أسئلة پوزدنيشيف المستفزة، ولا تحير جوابًا. وفشل هذين الصوتين "الممثلين" [للموقفين المتعارضين] يؤثر فى أيديولوجيتهما. ربما تكون هذه بلاغة "ظالمة" ولكنها جزء لا يتجزأ من القص الخيالى، أو قل إنها متاحة له على الأقل. وأما وجه الشبه بينها وبين الحياة

الواقعية فهو وهمى، أى إنه واجهة واقعية لصراع متفق على نتيجة سلفًا. ففى الحياة يتحمل المتحاورون المسؤولية المباشرة عن مواقفهم وحججهم، وعن علاقات السلطة فيما بينهم، وعن التوصل إلى حل. أما هنا فإن پـوزدنيشيـڤ، باعتباره شخصًا فى قصة خيالية، يواجه الأيديولوجيات المنافسة، والأيديولوجيات فيما يعتبره حقيقة حياته. ولكن المؤلف الموحى به هو الذى يختزل هذين الخصمين إلى "أشخاص من قش"، تحقيقًا لأغراضه الموضوعية والبلاغية، بحيث يغدون مشوشين منافقين، ومن ثم فهو يخول لمن يتكلم باسمه الحق فى رسم سبيل الإصلاح (انظر أيزينبرج ١٩٩٣: ٨٣، ٨٧، ٨٨).

وهذه الخيارات لها ولا شك وظائف تؤديها، إذ كان يمكن لتولستوى أن يخلق خصمًا آخر كأن يكون امرأة ذكية، أو زوجة سعيدة، مثل ناتاشا روستوڤ فى ختام رواية **الحرب والسلام**. وعلى غرار ذلك كان يمكنه أن يصوغ "المندوب" الدينى وفق نموذج ليڤـين فى رواية **آنّا كارنينا**، ومن ثم يطبق مواعظه عمليًّا (كما هو حاله فى المسودات الأولى). ونقول باختصار إن تولستوى بتوجيه المناقشة الجماعية إلى أزمة الزواج، وإعطاء الكلمة أولاً للدعاة المذهبيين الضعاف، كان يمكنه إقناعنا بالحاجة إلى الإصلاح. فهو من الزاوية السردية على الأقل يثير اهتمامنا بمذهب مناسب جديد ويهيئ الدافع إلى رد پـوزدنيشيـڤ.

ولكن تولستوى لم يكن راضيًا عن بلاغة النفى فضاعف من عدد الحيل الإيجابية. فعلى مستوى الحبكة "يظهر زواج پـوزدنيشيـڤ فى صورة مثال للزواج السوىّ تمامًا، على ما فى هذا من مفارقة" (مولر ١٩٨٨: ١٢) وطابعه السوى (مثل القضايا التافهة وتواتر الصراعات الزوجية) يضمن نطاقه الوجودى وتعميمه؛ وأما نهايته الفاجعة فالمفترض أن تكون تحذيرًا وحافزًا على التغيير الجذرى. وما بين هذا وذاك، كان تولستوى يحتاج إلى قوة مثيرة وذات جبروت يكفى لدفع الزوجين من جحيم الزواج السوى إلى انفجار خارج السور. واختار من بين جميع القوى، السوناتا التى كتبها بيتهوڤـن، باعتبارها العامل المساعد "المدغدغ للحواس والمثير"، أى إنه اختار "الفن غير الملتزم بالأخلاق" (مولر ١٩٨٨: ١٦-١٧) لإشعال غضبة الزواج القاتلة.

وتتكاثر الصور البلاغية على مستوى خطاب هذا المتحدث المنفرد، مثل الاستعانة بالإحصاءات، واستعمال الأسئلة الإنكارية، والتكرار مع توحيد بدايات الألفاظ، وعقد المقارنات بين الإدمان الجنسى وغيره من صور الإدمان. وأساليب الصدمات التى يستخدمها پوزدنيشيف تتضمن نزع الطابع التلقائى عن الحياة العائلية:إذ يدرج الحب فى الشهوة، ويوازى بين الزوجات وبين العاهرات باعتبارهن محظيات. فيقول: فى الزواج "تباع فتاة بريئة إلى رجل مُنْحَلٍّ، ويحاط البيع بالطقوس المناسبة" (تولستوى ١٩٦٣: ٣٠٩) . أو لاحظ كيف يودى الانفعال العاطفى عند المتكلم بحجته المنطقية وحكايته التى تتبع التسلسل الزمنى (مولر ١٩٨٨: ٣٦). وتولستوى يحتاج إلى التطرف فى الحالين ويقدر قيمته: أى الدلائل على إخلاص پوزدنيشيف والمنطق الواضح الذى يستخدمه فى السرد. كيف يربط بين هاتين القوتين من قوى الإقناع؟ إن تناقضهما قد يقوض فرضية الثقة [فى الراوى]: أما الحديث المنفرد عند پوزدنيشيف وحده فربما بدا مزيجًا من المقالة الدينية والقلقلات العصبية (مولر ١٩٨٨: ٣٥-٣٧).

ومن هنا تأتى الوظيفة البلاغية الأساسية التى كُلِّفَ بها الشخص الذى يخاطبه پوزدنيشيف داخل القصة، وهو الذى يسجلها فى المستقبل. واقتناعه بصدق پوزدنيشيف أكثر فائدة فى نقلها من أى تعبير مباشر عن ذلك، وبالمثل فإن مقتطفاته من الحديث المنفرد الطويل تولى الصدارة (مثلاً من خلال تقسيم الفصول المضاف) لترتيبها الزمنى والمنطقى، فى حين أن تعليقاته على الطريقة الأصلية للكلام "توثق اضطرابه" (مولر ١٩٨٨: ٣٦-٣٧). وإلى جانب ذلك، وفق المتفق عليه على نطاق واسع، نجد الراوى المجهول يعتبر مندوبًا للقارئ داخل عالم القصة الخيالية: فالذى يتولى التوصيل الإطارى الشامل (المؤلف الموحى به، أى تولستوى) يقنع المخاطب (القارئ الموحى به) من خلال إضفاء الطابع الدرامى على الحدث مع المتحدث الداخلى (پوزدنيشيف) وبذلك يؤثر فيمن يسمعه. وأما الأخير "فيشبه كتيب 'دليل الاستعمال' الملحق بالعمل" (مولر ١٩٨٨: ٣٨). وللارتقاء بفعالية حيلة التناظر نجد أن المخاطب الذى أضفى عليه الطابع الدرامى رجل عاقل، على عكس المتحاورين فى

البداية. وما دام لا يتعجل بتغيير رأيه ولا يصم آذانه للأفكار الجديدة فهو مؤهل لأن يصبح مندوبًا لنا.

ومن ثم فإن هذه العملية البلاغية تتكون من قسمين. ففى القسم الأول نجد أن من يخاطبه پوزدنيشيڤ يقاطع حديثه المنفرد العجيب بالأسئلة والاعتراضات وإبداء التعجب والدهشة:

- قلت "ماذا تعنى بهيمنة المرأة؟ القانون يولى للرجل الامتياز".

(تولستوى ١٩٦٣: ٣٠٦)

- واعترضت قائلاً: "هل قلت الرذيلة؟ ولكنك تتحدث عن الوظيفة البشرية الطبيعية إلى أقصى حد"... ثم قلت "ولكن كيف يحافظ الجنس البشرى على بقائه؟"

(ص ٣١٠)

- وجدت أفكاره جديدة وصادمة. قلت "ولكن ما العمل؟ لو كان ما تقوله صحيحًا فللرجل أن يجامع زوجته مرة واحدة لكل سنتين؛ ولكن الرجال...".

(ص ٣١٨)

إن مثل هذه الاستجابة تعبيرات لغوية عن إحساس القارئ المتوقع بالدهشة، وربما عن تحفظاته أيضًا على نظام القيم عند پوزدنيشيڤ وأطروحته عند إلغاء الجنس. وثقتنا فى المستمع تبنى بانتظام على امتداد القسم الافتتاحى (الفصول ٣-١٥) ثم تتحول بصورة مقنعة فى القسم الختامى (الفصول ١٦-٢٨) إذ يعترى استجابته بعض التغيير، فهو يتوقف عن طرح أسئلة، ومع ذلك يواصل التعبير عن اهتمامه بالأفكار الجديدة، حتى حين يوجه كلامه إلى القارئ. وفى لحظة ما، عندما يترك وحده فى عربة القطار، يتحدث الراوى عن ذاته قائلاً "أشعر أننى تائه" عندما "أستعرض فى ذهنى

كل ما قاله... كنت تائهًا إلى الحد الذى جعلنى لا أشعر بعودته"، وعندما يفترقان يغلبه التأثر "فيبكى" (تولستوى ١٩٦٣: ٣٣٠- ٣٣١، ٣٦٩).

وبالإضافة إلى ذلك، فعلى خلاف المعاملة الساخرة للمتكلمين داخل القصة فى المشهد الافتتاحى، يحرص المؤلف على الاعتدال فى رسم الدور البلاغى للمخاطب. وهكذا، كما رأينا فى الأقوال المقتطفة عاليه، لا نعرف أبدًا إن كان قد اعتنق مذهب پوزدنيشيف أو أنه قد اقتنع وحسب بأن اشتداد أزمة الزواج وعدم جدوى الحلول الأخرى تتيح الحق للاقتراح الشاذ بأن يسمعه الجمهور على نطاق واسع على الأقل(٢). وهكذا فإن القارئ المتشكك نفسه قد يرى من الصعب مقاومة ذلك الحد الأدنى، وربما دُفع إلى الموافقة بفضل باقى بلاغة المؤلف، الصريح منها (كما فى المقتطف الاستهلالى) والمضمر على حد سواء.

وهكذا، فلنعد النظر فى البناء التوصيلى للقصة. إن الراوى الرسمى الذى يقتطف ويؤطر وينشر حكاية القاتل هو المستمع السابق لها، ومن ثم فهو المسؤول عن اختيار الأجزاء الواردة فى النص والجمع بينها. وموقعه هذا يمنح ثقة أكبر لأقواله ومن بينها ردوده المقتطفة. ولو كان پوزدنيشيف الراوى العام فربما أخطأ وتصور أنها تدل على اعتناقه مذهبه، أو ربما زيفها حتى تكون مثالاً يقنع به الآخرين. ولكن وضعها الحالى يجعلنا نقبل ردود الأفعال الحافلة بالدلالات بمعناها الظاهر حتى ترشدنا إلى قراءتنا الخاصة للمؤلف. وقد يحدث العكس إذا حولنا آلية عدم الثقة إلى الآخرين لدعم الثقة فى المتحدث ذى الموقف المضاد، فليس پوزدنيشيف - الذى يريد أن يكون مصلحًا - بل الراوى نفسه الذى اختار وضع حالات فشل الخصوم فى البداية جنبًا إلى جنب (أى عجزهم عن اجتذاب التعاطف، واستخدام المنطق، والاتساق، والصدق إلخ) مع وجهة نظر البطل.

ونقول أخيرًا إن "التذييل" أو "الاستكمال" الذى كتبه تولستوى نفسه يزيل كل شك فى مقصد المؤلف المماثل. فهو يبدأ بخمس نقاط عن العلاقات الجنسية ونتائجها، فيما يمثل تكثيفًا لحجة پوزدنيشيف. كما إنه يشرح شرحًا جذريًا تعاليم المسيح عليه السلام

عن الأخلاقيات الجنسية (وأهمها الآيات الاستهلالية) فى مقابل أحكام الكنيسة. ووفقًا لتلخيص إرنست سيمونز (١٩٠: ١٢٨) فإن "التذييل" يعرض الاتفاق الأساسى بين الخالق والمخلوق، إلا أن ما عند تولستوى من "فكر مثالى وإن يكن قائمًا على المنطق" يبتعد هنا عن "العقيدة ذات الشطط للمخبول پوزدنيشيڤ". والواقع أن سيمونز يصف الثقة فى المتحدث على مستوى التقديم وحده.

وتتدعم الأدلة الجينية فى التذييل من خلال البيانات الإضافية عن الدافع الأساسى، إذ يتضح من المسودات الثمانى الأولى للقصة، وما كان تولستوى يكتبه عن **ما الفن؟** إلى جانب يوميات الكاتب ومراسلاته، كيف شكل تولستوى أيديولوجيته غير التقليدية إلى جانب استراتيجيته التوصيلية والبلاغية (مولر ١٩٨٨: ١-٣٨، ١٨١-١٩٩). ويبدو أن هذا الدليل يؤكد ما توحى به النوڤيلا الكاملة، أى إن فرضية عدم الثقة أفضل ما يشرح المعالم النصية المنوعة المحيرة. ما سبب اقتطاف الآيات الاستهلالية من العهد الجديد بالكتاب المقدس؟ ما سبب المناظرة السابقة للحديث المنفرد من جانب پوزدنيشيڤ، بما فى ذلك المشاركون فى المناظرة، والخصال، والأيديولوجيات، والمفارقات، والتراجع غير المشرف؟ ما وظيفة سوناتا بيتهوڤن؟ ما سبب وجود مخاطب داخلى، بتعبيره أولًا عن الدهشة ثم تغيير موقفه؟ ما سبب نسبة السرد الكلى لهذا الشخص المجهول بدلاً من پوزدنيشيڤ؟ وبطبيعة الحال، لماذا خرج تولستوى عن عادته فأرفق تذييلاً له تأثير مماثل؟

وهكذا تبدو فرضية تعمد المؤلف جعل المتحدث المنحرف أهلاً للثقة أرجح الفرضيات فى هذا السياق لأنها تقدم أوفى الإجابات وأشدها ترابطًا داخليًّا، ففى ضوئها يترابط معنى أغرب الأجزاء فى إطار استراتيجية بلاغية وضعت لخلق جسر يربط ما بين الممثل الأيديولوجى لتولستوى والعقائد المفترضة للقارئ العام(٣).

ومع ذلك فالخلاف لا يزال مستمرًا حول **سوناتا كرويتزر**، وأظن أنه سيستمر بسبب الحجة المسوقة هنا على الثقة فى الراوى استنادًا إلى صعوبة ترابط المعنى الشامل. ويعلق ج. م. كويتزى على ما ينقص النص "من أسلحة ضد القراءات الأخرى غير

المرخص بها، والحقائق الأخرى" (١٩٨٥: ٢٠٤). وبعد أن يستعرض إيزينبرج "التقاليد النقدية" يخرج بنتيجة تقول "إن أبرز ما تتسم به 'سوناتا كرويتزر' من منظور علم السرد قدرتها على الإيحاء بقراءات مضادة لطبيعتها نفسها" (١٩٩٣: ١٠٧). وكلا الباحثين يشككان فى الثقة فى البطل وسيطرة مؤلفه أيضًا. ولكن اهتمامى بالتفاسير المتضاربة يرجع إلى الأساس النظرى الذى تشترك فيه مع البديل القائل بوجود وسيط موثوق به. بل إن القراءات المتعارضة جوهريًّا للمواجهة بين المتكلم والمؤلف تستند، عن وعى، إلى المبدأ العميق نفسه، ألا وهو إيضاح النشاز الظاهرى بالرجوع إلى آلية التكامل المناسبة.

معارضة الوسيط الموثوق به: عكس الفرضية المنظورية

أحد اتجاهات القراءة المضادة اعتبار پـوزدنيشيـف "مُوَصِّلًا" غير موثوق به، ومن يمثلون هذا الاتجاه (استنادًا إلى تعريف لعدم الثقة، كما هو متوقع) يستشفون وجود توترات بين البيانات التى تبدو غير إشكالية، أو مرخصًا بها، للمجموعة الأولى من القراء. إذ يقول كيث إليس إن "الدروس الأخلاقية فى الرواية، أو التعبير عن الغرض فى "التذييل"... لا يمكن أن تبرر الحدث تبريرًا كاملًا"؛ و"إن الغرض الذى صرح به المؤلف الذى صرح به المؤلف يمكن أن يفرض قيودًا مضرة... بالتفسير" (١٩٧١: ٨٩٢). ويرى إيزنبرج بوجود "تضارب بين المعنى السطحى والدلالة الكامنة" أى "بين نظرية التمييز بين الجنسين التى يقترحها النص ورؤية المرأة التى يحققها النص" (١٩٩٣: ٩٣).

وتجدر الإشارة تيسيرًا للمقارنة مع حجة الثقة المعبر عنها عاليه – إلى أنواع التوتر التى يزعم هؤلاء المخالفون وجودها أو يؤكدونه، والتحقق من الأنواع التى يخفضون مكانتها أو يتجاهلونها تمامًا. وهكذا فإن إليس يتجاهل المقتطف الاستهلالى، ولا يكاد يذكر المناقشة الافتتاحية باعتبارها "الإطار"، ويعتبر أن الراوى الإطارى "يمثل جمهورًا يقظًا وإن لم يكن بارزًا"، ما دام "يقصر تعليقاته على طلبات عارضة للإيضاح" كما إنه "لا يتخذ موقفًا نقديًّا بالمعنى الصحيح" (١٩٧١: ٨٩٣، ٨٩٤)[٤].

ولكن حجة عدم الثقة تركز على إشكالية المتكلم وكلامه. ويشير كويتزى مُحِقًّا إلى إن "اضطرابه" و"الأصوات الغريبة المقطعة الصادرة منه"، وأفكاره العجيبة، وجريمته النكراء، تحدث انطباعًا سيئًا منذ البداية، مسهمة بذلك فى توقع راوية لا يتمتع بالثقة، فهو شخص "يسهل علينا جميعًا أن نقرأ فيه... ما يناقض ذاته" (كويتزى ١٩٨٥: ١٩٦؛ والتأكيد فى الأصل). وهكذا تصبح شخصية صاحب الحديث المنفرد سببًا وإشارة إلى انعدام الثقة، والتواصل الموحى به يهاجمها، وهو ما يمثل مفارقة. ومن ثم فإن الآخرين يؤكدون مشاعر الغيرة عند پوزدنيشيف ("فما إن نلحظ وجودها المؤدى إلى التشويش حتى نعجز عن الثقة الكاملة فى أحكام الراوى" [إليس ١٩٧١: ٨٩٨])؛ كما يتحدث البعض الآخر عن اضطرابه النفسى ("رجل يرى القضيب فى كل مكان" [كويتزى ١٩٨٥: ١٩٨]؛ بل يراه آخرون ذا ميول جنسية مثلية كامنة تجتذبه إلى عشيق زوجته [إيزنبرج ١٩٩٣: ٩٦-٩٩]) وهلم جرًّا.

ويرى (أو يتخيل) الكثير، كما هو متوقع أن نظرية پوزدنيشيف غاصة بالمتناقضات التى تشوهها أو تفسدها، نتيجة لمشكلاته السيكلوجية. فأما التناقضات التى يجدونها بين "نظريته" عن المرأة و"رؤيته" لها، وبين "كلامه الأخلاقى" و"أفعاله" فلها ما يعادلها بوجه خاص، إذ إنه مثلاً يُعَرِّفُ الجنس فى لحظة من اللحظات بأنه عادة مكتسبة ومصطنعة، ويُعَرِّفُهُ فى لحظة أخرى باعتباره نزعة حيوانية صادرة من اللاوعى (إيزينبرج ١٩٩٣: ٩٢-٩٣). أو إنه، كما يقول إليس (١٩٧١) "يلوم الرجال أولًا على طلبهم المرأة، ثم يلوم النساء على اقتناصهن أزواجًا". ويضيف قائلًا: "إنه فى مهاجمته لخضوع النساء لرغبات الرجال الجنسية يقدم دفاعًا قويًّا وحساسًا عن حقوق المرأة، ولكنه فى انتقاده مكرهن فى سياق آخر يعلن أن 'نتيجة هذا كله تفوق النساء، وهو ما يعانى العالم كله منه'." وهو يتأرجح ما بين الإصرار على أن كل زواج يؤدى إلى طلاق، وانتحار، وقتل عمد، وبين الزعم المضاد بأن فظاعة فعلته تجعل خبرته الخاصة فريدة فى بابها. ويقول أيضًا إن ما يبديه مرتكب الجريمة من "تعميمات مشوشة... يمكن تفسيرها بأنها محاولة مستميتة لإضفاء العقلانية على فعلته" (إليس ١٩٧١:

٨٩٤-٨٩٦). كما يقال إن أعراض مركب الإحساس بالذنب عنده يمكن استشفافها، مثلاً، فى سوء فهمه لإشارة المحامى إلى "اللحظات الحرجة فى الحياة الزوجية إذ يعتبرها إشارة إلى جريمته" (جوستافسون، فى إيزينبرج ١٩٩٣: ١٦٦ هامش ٢٣). ويقول إليس إن أمثال هذه التناقضات يمكن التوفيق بينها صراحة من خلال المرض النفسى الذى يتجاوز السيطرة العقلانية عند پوزدنيشيف، "فإذا اعتبرنا أن الغيرة هى القوة الدافعة فى **سوناتا كرويتزر**، وأن الطباق هوَ الحيلة الأسلوبية المهيمنة، استطعنا تقديم تفسير يكشف وحدة الرواية وترابط معناها" (إليس ١٩٧١: ٨٩٩). وهكذا فإن البحث عن مبدأ للتكامل يأتينا بهذا النمط من القراءة أيضًا، بعيدًا عن قضية الثقة. أى إن عدم قبول الزعم الوجودى الذى يقدمه البطل (أى شيوع أزمة الزواج) والحل الجذرى عنده، يعنى أن فرضية عدم الثقة تزيد التركيز على مظاهر ركاكة حديثه المنفرد وتصبغها بصبغة ذاتية. وتنشأ إعادة رسم أنساقها من المنظور المعكوس: أى إن الوصف المقدم لأحداث الماضى والمشروع المقترح للإصلاح يعتبران أعراضًا للوهم الخادع. وهكذا يصبح ما يدور فى ذهن قاتل زوجته مثار الاهتمام الرئيسى، وهو اهتمام موحىً به وقائم على السخرية. ومن المفترض أن معايير وأهداف النص لا علاقة لها بالأيديولوجية الأخلاقية (التى يقدمها إلينا متحدث عجيب باسمها) بل بالمرض النفسى القائم عند المتكلم.

معارضة مقصد المؤلف أو التأليف: البديل الجينى

ولكن الأيديولوجيا الإشكالية تؤدى إلى مجموعة قراءات ثالثة، معظمها جينى، وهو ما لا يدعو للدهشة. إذ تقول أيضًا بأننا نتعرف على توترات وأوجه قصور فى النص، ولكنها تجد أنها لا حل لها فى إطار تشكيلاتها الخاصة، ومن ثم تعتبر أن المؤلف نفسه المسؤول عنها. ونجد أن نقل المسؤولية من المُوَصِّلِ الصريح إلى المُوَصِّلِ الموحى به يتقاطع لا مع نموذج تفسيرى بديل وحسب (كما فى حالة قطبى الراوى: الموثوق به فى مقابل غير الموثوق به) بل مع مسائل التقييم والاعتماد. وفيما يلى بعض الأنواع:

١- يرفض بعض القراء أن يصبحوا الجمهور الموحى به لتولستوى بسبب عدائهم الشديد للأيديولوجيا المقترحة فى السوناتا، سواء مذهبه الدينى الثورى أو موقفه من المرأة. وينشأ الصدام فى كل من القضيتين لا من داخل النص بل بين الأطروحة المقدمة وما يأتى به القارئ من أطروحة مضادة. وكثيرًا ما تعبر القضية وفحواها عن اهتمامات جماعية: أى إنها تشترك فى معارضة الأطروحة من وجهات نظر منوعة، بل ومتعارضة فيما بينها. وهذا شأن الردود اللاذعة من جانب كبار الشخصيات الكنسية المعاصرة (فى مولر ١٩٨٨: ١٤٥-١٦٢) فى مهاجمة "الأدب المضاد" المكتوب باعتباره جدليًّا موازيًا للسوناتا (مولر ١٩٨٨: ١٦٣-١٨٠) أو التناقضات الزمنية، تاريخيًّا وثقافيًّا، فى هجمات النسويين المتأخرة عن تولستوى (وهى التى يستعرضها ماندلكير ١٩٩٣: ١٥-٥٧) [٥].

٢- والأكثر شيوعًا أن يعترف القراء بمركز الاهتمام الأيديولوجى والتعليمى فى النص، وأن يعتبروا أن الثقة فى الحديث المنفرد للبطل ثقة معيارية. ولكنهم يجدون تناقضات داخل الأيديولوجيا المقترحة (مثل تغيير دور المرأة ما بين ضحية ومُطَارِدَةٍ للرجل؛ والانفصام بين الروح والجسد؛ وعدم رؤية الحقائق العلمية). وما داموا لا يجدون مسافة تفصل بين المؤلف والمتحدث باسمه، فإنهم يلومون المؤلف على التسبب فى وجود التوترات. بل إن بعضهم قد أخرجوا السوناتا من المؤلفات التى يعتمدونها لتولستوى، "باعتبارها عملًا يشوبه نقض خطير" (ديڤى ١٩٧١: ٣٢٦) "ويظهر أسوأ جانب من جوانب تولستوى" (سپنس ١٩٦١: ٢٢٧)[٦]. واستطاع آخرون التمييز ببراعة بين الفنان وبين الأيديولوجى باعتبارهما شخصيتين متصارعتين عند تولستوى. وتقول إحدى "التقاليد القوية" إن تولستوى كان "أثناء عملية الإبداع... ينقسم" إلى هاتين "الشخصيتين، وكل منهما تحاول أن تخدع الأخرى" وهم يحيون المؤلف "عندما ينتصر الفنان باعتباره ألطف الشخصيتين عندما ينتصر" (مولر ١٩٨٨: ١٧).

ونرى عند آخرين أن الانقسام ينتقل إلى قراءات النص، وأن التمييز بين

القسمين يعتمد على التمييز بين المخاطبين. وهكذا فإن أيزينبرج، بعد تعديد أخطاء پوزدنيشيف فى ذكر الحقائق، وفى التفسير، وفى الأيديولوجيا، وتأمل ذاته، يقول إن قراء السوناتا يستطيعون اتباع توجيهات تولستوى، بحيث يصدرون أصداء "ثلاثة أنواع من الاستجابة" التى يرددها "مستمعه الأولى": إما أن يبرئوا البطل، وإما أن يستوعبوا درسه، وإما، على الأقل أن "تغويهم" حكايته من دون تحليل "حالات قلقلة المعنى" فيها. ولكن هذا فى رأى أيزينبرج يمثل استجابة القارئ "المستسلم" الذى يتراجع عى مثال الراوى الإطارى الذى يستسلم هو الآخر، وبدلًا من ذلك نجد أن

> القارئ المقاوم الذى يقبل مقاصد العمل السطحية باعتبارها المرشد الممكن الوحيد... قد ينتهى الأمر به فعلاً إلى إعلان أنه فشل مغرض، وربما يرى القارئ أن من صالحه أن يعتبر العمل ناجحًا باعتباره قصة، لا باعتباره حكمة مأثورة، حتى ولو كان هذا يعنى رفض مقاصده الوعظية واعتبار تولستوى من حزب الشيطان دون أن يدرى.
>
> (إيزينبرج ١٩٩٣: ١٠٧)

الواقع إذن أن أيزينبرج يقدم لنا هنا ثلاث طرائق مبدئية للقراءة، تتفق عمومًا مع المجموعات الثلاث للقراء الفعليين، وهى مقسمة بين آليات التكامل المتصلة بالموضوع. وهو يقول إن البديل الذى يفترض الثقة [فى الراوى] (ويتكون أيضًا من ثلاثة أقسام) يمكن تطبيقه وإن كان ذلك مقصورًا على من يقبلون ما يعظ به تولستوى ويمليه عليهم، مع تغاضيهم عن مظاهر التشويش الكثيرة فى النص. وأما الذين يبدون اليقظة ويقاومون تناقضات النص، فيما يتعلق بمقاصد المؤلف خارج النص، فينتهون إلى قراءة جينية ويعلنون أن السوناتا "فشل مغرض". وفى أحسن الأحوال ينقذون النص "برفضهم أهدافه الوعظية"، مفضلين اعتبار النص قصة تتضمن تورية

ساخرة، وتتجلى فيها معارضة وجهة نظر الكاتب وربما وجهة نظر الراوى أيضًا.

وكما يوضح هذا المثال، يتفق عدد لا بأس به من التوترات التى يقدمها المدخل الـچـينى مع التوترات التى يكتشفها أو يتخيلها أو يضخمها دعاة الفرضية المنظورية، باستثناء إشارتهم فى القراءة الجينية إلى فشل المؤلف بدلاً من فشل الوسيط الذى يستعين به. والواقع أكثر ما يتعرض للهجوم هو الأيديولوجيا والتعميمات (عن المرأة، والزواج، والأطباء إلخ) بسبب قصورها فى رصد الحقائق وعيوبها المنطقية التى قد تصل إلى التناقض الذاتى. ولكننا نجد أحيانًا أن الدافع الـچـينى يتفق مع فرضية عدم الثقة [فى الراوى] حول الكشف عن المرض النفسى، إذ يصبح هنا خاصًا بتولستوى نفسه، أو خاصًا به وبشخصياته، متجاوزًا الفصل بين الفنان وصاحب الأيديولوجيا.

٣- ويرى أمثال هؤلاء القراء أن غرائب پـوزدنيشيـف تتجلى فيها أعراض الاضطراب النفسى (أو الذُّهانى) لخالقه. وهكذا فإن دانيل رانكور-لافيرير فى كتابه **تولستوى على أريكة [التحليل النفسى]** (١٩٩٨) يرصد الاضطرابات النفسية عند پـوزدنيشيـف (وخصوصًا كراهيته للمرأة) مُرْجِعًا إياها إلى الصدمة النفسية التى تلقاها تولستوى نفسه، قبل زمن طويل، عندما فقد والدته وهو فى الثانية من عمره. بل إن هذا المحلل ينكر أن كلمات پـوزدنيشيـف عن الزواج تمثل موقفه، بل يقول إنها "ذاتية التوجه، أى نرجسية" (ص ٦٢). كما إنه لا يرى فى الآيات المستشهد بها فى الاستهلال "دعاية للمسيحية بل تعبيرًا عن العقائد الشخصية لتولستوى (ص ٧٦). ومثل هذه القراءة، وفقًا للمنطق الـچـينى المعتاد، تضع الوحدة (لا ترابط المعنى) فى مكان ما خارج النص، وتحديدًا فى الشخصية المختلة للمؤلف.

٤- وبعض الأحكام الـچـينية تتحول أو ترتبط بقراءات مترابطة المعنى للنص (ومن ثم فهى مُرَخَّصٌ بها، سواء كانت تقوم على افتراض الثقة أو عدم الثقة [فى

الراوى]). وهكذا يعلن إيمانويل ڤيلوكوڤسكى أن "القاتل الغيور پوزدنيشيڤ يقدم إلينا باعتباره ذا ميول جنسية مثلية لا يدرى بطبيعته؛ بل إن المؤلف تولستوى نفسه لم يكن يدرك ذلك" (١٩٣٧ : ١٨). ومع ذلك فإن تولستوى يستحق التهنئة على "حدسه" الرائع، وإن لم يكن واعيًا به، الذى جعله يجسد فى كل مكان بالقصة هذا الميل المثلى تجسيدًا دراميًّا، كما إن شتى سقطات پوزدنيشيڤ يمكن - فيما يزعم هذا الكاتب - أن تقارن بسلوك المرضى الحقيقيين الذين يعالجهم الطبيب النفسى. وهكذا، نجد أن صورة المؤلف - فى إطار النظرة الفرويدية أو المعرفة (الذاتية)، تظهر آخر الأمر فى ضوء إيجابى، فى حين أن البطل الذى نجح المؤلف فى تشخيص مرضه تتكشف أمامنا حقيقة عدم الثقة به. ونشر هذه المقالة فى مجلة التحليل النفسى يؤكد المعايير الخارجية المستخدمة فى تقييم نجاح النص(٧).

وينجح كويتزى فى تحقيق توازن آخر من وجهة نظر أدبية بين القراءتين المنظورية والـچينية. فهو بدايةً يضع مظاهر الغرابة المنوعة جنبًا إلى جنب، حتى يصل إلى الذروة المتمثلة فى جريمة القتل، وهى المظاهر التى توحى بعدم الثقة فى پوزدنيشيڤ من خلال شتى الإشارات إلى الثقة فيه. والإسهام البارز فى الفرضية الأخيرة حجة مستقاة من طبيعة النوع الأدبى: وتقول إن تولستوى لم يصور تحول پوزدنيشيڤ (المشكوك فيه) دراميًّا، لأن كان يضمر اهتمامًا بالدعوة إلى الحقيقة يفوق اهتمامه بالخبرة الروحية للكشف عنها. وإزاء تخفيض مكانة علم النفس هنا، نجد أن علينا أن نتبع ريادة الراوى المجهول الذى يؤيد، باعتباره مستمعًا، صورة الحقيقة التى يقدمها البطل من خلال "صمته" (هكذا) خلال الاعتراف (كويتزى ١٩٨٥: ٢٠٤).

وإلى هذا الحد يعتبر تحليل كويتزى صورة أخرى من فرضية الثقة [بالراوى]. ولكنه يحدد مسألة غريبة من الزاوية الجينية: لماذا كتب مؤلف **أَنَّا كارنينا**، بما تفصح عنه من بصيرة سيكلوجية نفاذة، "مثل هذه القصة الساذجة البلهاء، التى يظهر فيها راوى الحقائق فى صورة من يقدم سلسلة بليدة من الأقوال الذائعة" (١٩٨٥ : ٢٣١)؟ وتربط إجابة كويتزى ما بين شخصية المؤلف وتاريخه الخاص وبين الملامح العجيبة فى قصتنا.

فهو يذكرنا أولاً بأن تولستوى كان يضع قيمة الحقيقة فوق قيمة عملية الإيضاح الدرامية. والأهم من ذلك أنه على الرغم من نجاحه فى أن يجعل النص أكثر "ثراء" و"عمقًا"، فإنه فقد الاهتمام "بآلته" بسبب "الغموض الذى كسا به النص". ومن ثم ينتهى كويتزى بتقديم تأملاته فى العملية الـچـينية فى **سوناتا كرويتزر** قائلاً كان يمكن "لضيق تولستوى بقواعد الرواية" أن يؤدى إلى أن يتخذ "قرارًا (متهورًا؟) **بإقرار الحقيقة** آخر الأمر، كأنما اكتسب المرء بعد عمر طويل من الاستكشاف ما يؤهله لذلك، واكتسب السلطة اللازمة للقيام بهذا" (ص ٢٣٢ والتأكيد فى الأصل). والفرضية الـچـينية تقدم إجابة لمشكلة أخرى، ألا وهى أن السوناتا لا تقبل فقط القراءة المقصودة عند تولستوى (القائمة على الثقة فى الراوى) بل تقبل أيضًا قراءات مضادة، من بينها فرضية عدم الثقة [فى الراوى]. وهكذا فإن "افتقار تولستوى إلى الأسلحة اللازمة لصد القراءات الأخرى غير المرخص بها" (ص ٢٠٤) يعنى رفضه الأيديولوجى للحكاية الجيدة السبك، وكذلك رفضه للحكاية الأوسع نطاقًا، أى للفن باعتباره هدفًا[٨].

لن أخوض الآن فى التفاسير المنوعة الأخرى التى تدعم قضيتى. بل أقول وحسب إن هذا التنوع فى التفسير، والتنوع فى العناصر التى استشهدت بها تأييدًا و/ أو معارضة لقضيتى، يعنى أن **سوناتا كرويتزر** تقدم حالة اختبار فعلية للإطار النظرى لقضيتى. وترجع حالتها النموذجية بصفة أساسية إلى أننا لن نجد قراءة قوية بالدرجة الكافية، ولا رؤية للعالم تتفق عليها الآراء بالدرجة الكافية لحسم الأمر فيما يتعلق بتفسير جميع مشكلاتها الرئيسية. والنصوص المثيرة لخلافات أقل يسهل توزيعها وفق اتجاهات أقل وأبسط وأشد ثباتًا بين آليات التكامل المنوعة التى تمثلها. ومع ذلك، فوسط الانتقال من قراءة منظورية معينة (تقول بأن پـوزدنيشيـف راوية موثوق به) إلى عكسها (تقول بأن غير موثوق به) أو حتى إلى القول بالفشل الـچـينى، فإن منطق التكامل فى ذاته وبناء السلطة المبدئى للنص (الذى يضع المؤلف فوق الراوى الوسيط، بمعنى أن پـوزدنيشيـف من خلق تولستوى) يظل ساريًا. ومهما يكن التشخيص النهائى، فإن التفسير بالضرورة يتعلق بسياقين خطابيين (على الأقل) الأول صريح وإشكالى سافر،

والثانى مضمر، ويحدد المسار مهما تكن النتيجة فى صالحه أو ضده. والثقة فى حديث الراوى فى القصص الخيالية على عكس ما يحدث فى الاتصالات فى الحياة الحقيقية، لا تبت فيها حقيقة موضوعية (عن الواقع أو الأفكار) أو قاعدة شعرية ("فنية") لا ولا الاستناد إلى أساس المساواة (بين الذوات أو الأدلة أو المواقف) بل يُبَتُّ فيها استنادًا إلى علاقة، متناغمة أو متضاربة، مع المعايير الافتراضية وأهداف المؤلف.

الحواشى

١- تتفق أندريا دوركين اتفاقًا شديدًا مع تولستوى حول عالمية المشكلة، حتى أنها تفتتح كتابها النسوى عن الجماع بمناقشة لهذه الحكاية (١٩٨٧: ٥-٢٠) وتقول فيلمان (١٩٩٧) بأن التحليل الذى يشارك فيه تولستوى وپوزدنيشيف للعلاقات بين الجنسين ذو أهمية جارية، معارضة اعتراف پوزدنيشيف المحمود بالذنب، ودعوى أو. ج. سيمسون بأنه غير مذنب.

٢- على عكس التقسيم الثلاثى الذى قدمه إيزينبرج (١٩٩٣: ١٠٧) لهذه الاستجابات الداخلية: الوظيفة الكفارة للاعتراف؛ والموعظة التى يستوعبها الجمهور مستفيدًا من الدرس وناشرًا له؛ والقارئ المثالى الذى تغويه الحكاية دون أن يفطن إلى توتراتها الداخلية. انظر أدناه حيث المزيد من شروح هذا التقسيم.

٣- النقاد الآخرون الذين يؤيدون القراءة القائمة على الثقة [فى الراوى] يختلفون أساسًا حول المقياس المعيارى المناسب. إذ يؤكد سپنس مثلاً "إن نظرية پوزدنيشيف... لا يعترض عليها" تولستوى فى أواخر كتاباته على الإطلاق، "ما دامت النتيجة المنطقية للفقرات المعبرة عن اليأس فى **الاعتراف**" (سپنس ١٩٦٣: ١٦١-١٦٢). ويقول هيرمان إن اللغز الذى يعذب المؤلف والراوى هو "مشكلة التشابه بين الفن والزنا" (هيرمان ١٩٩٧: ١٧) إلخ.

٤- وعلى غرار ذلك نجد أن كريستيان (١٩٦٩: ٢٣١) وبيلى (١٩٦٦: ٢٨٣-٢٨٤) وهيرمان (١٩٩٧: ٣٤) وكويتزى (١٩٨٥: ٢٠٤) إما يتجاهلون وظيفة المخاطب الداخلى وإما يحطون من قدرها.

٥- مما له أهمية "ضد أدبية" قصة الكونتيسة تولستوى، التى تعيد رواية حبكة الجريمة من وجهة نظر الزوجة، بدلالتين معًا. ومن بين الناقدات النسويات المحدثات تعتبر دوركين غير قادرة على حسم رأيها فى الحكاية "ذات التركيز الذكورى"، والتى "يشيع فيها جنون كراهية المرأة وبصيرتها". والحل الذى تأتى به فى الحقيقة مضاد للـجـينية، إذ تفرق فيه بين فن تولستوى قائلة "إنه يفصح ببراعة تقترب من روح النبوة عن العناصر التى تشترك فى التسبب فى دونية المرأة والحفاظ عليها" وبين سلوكه الخاص البشع تجاه زوجته (دوركين ١٩٨٨: ٤، ١٩). وهكذا فهى تقبل القول بالمؤلف الموحى به، وتسلم بالثقة فى رواية ما يقوله المتكلم القاتل – من دون إدراج برنامج نفى الجنس – وتدحض آراء الحيوان الجنسى الذى كتب النص.

٦- أعلن أنطون تشيخوف فى البداية عن إعجابه **بالسوناتا** بسبب فنها، ولكن أساسًا لأنها "مثيرة للتفكير إلى حد كبير" حتى عندما تتأرجح بين القضايا "الصحيحة" والقضايا "المضحكة" (تشيخوف ١٩٧١: ٩٧). ولكنه غير رأيه حينما قرأ "التذييل"، فأعلن أن فلسفة تولستوى تنم عن الغباء والغطرسة والجهل (تشيخوف ١٩٧١: ٩٨)؛ انظر الفصل الجميل فى كتاب مولر عن ردود أفعاله النقدية والأدبية (مولر ١٩٩٨: ٢٠٨-٢٥٨).

٧- إذا كان ڤـيلوكوڤـسكى يمتدح حدس تولستوى، فإن إيزنبرج، بتشخيصه ذى التشابه البعيد بالمرض النفسى عند البطل، يؤكد التوتر بين ما كان الكاتب يقصده من خلق راو موثوق فيه وبين البديل الذى يقاوم المواعظ أو الرواية غير الموثوق به.

٨- فلنتذكر ما قاله تولستوى، الذى يستشهد به مولر، عن الضجة المثارة حول "فنية" الحكاية، والتى أتاح فيها فعلاً "مساحة لا تزيد عن المطلوب لإبراز الحقيقة الرهيبة للعيان" (مولر ١٩٩٨: ١٠). انظر أيضًا هيرمان (١٩٩٧: ٣٢، ٣٤-٣٦).

المراجع ودراسات أخرى

لمن يريد الاستزادة

Bayley, J. (1966). *Tolstoy and the Novel*. London: Chatto & Windus.

Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Chekhov, A. (1971). From *Selected Letters*. In Henry Gifford (ed.), *Leo Tolstoy: A Critical Anthology*, trans. S. Lederer (pp. 97–8). Harmondsworth, UK: Penguin.

Christian, R. F. (1969). *Tolstoy: A Critical Introduction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Coetzee, J. M. (1985). "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky," *Comparative Literature* 37, 193–232.

Davie, D. (1971). "The Kreutzer Sonata." In H. Gifford (ed.), *Leo Tolstoy: A Critical Anthology* (pp. 326–34). Harmondsworth, UK: Penguin.

Dworkin, A. (1987). *Intercourse*. New York: Free Press.

Ellis, K. (1971). "Ambiguity and Point of View in Some Novelistic Representations of Jealousy." *Modern Language Notes* 86(6), 891–909.

Felman, S. (1997). "Forms of Judicial Blindness, or the Evidence of What Cannot Be Seen." *Critical Inquiry* 23, 738–88.

Herman, D. (1997). "Stricken by Infection: Art and Adultery in *Anna Karenina* and Kreutzer Sonata." *Slavic Review* 56(1), 15–36.

Isenberg, C. (1993). *Telling Silence: Russian Frame Narratives of Renunciation*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Mandelker, A. (1993). *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Møller, P. U. (1988). *Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s*, trans. J. Kendal. Leiden, Netherlands: Brill.

Rancour-Laferriere, D. (1998). *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother*. New York: New York University Press.

Simmons, E. J. (1960). *Leo Tolstoy: The Years of Maturity 1880–1910*, vol. II. New York: Vintage Books.

Spence, G. W. (1961). "Tolstoy's Dualism." *Russian Review* 20(3), 217–31.

Spence, G. W. (1963). "Suicide and Sacrifice in Tolstoy's Ethics." *Russian Review* 22(2), 157–67.

Sternberg, M. (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Sternberg, M. (1983). "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence." In J. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy* (pp. 145–88). University Park: Pennsylvania State University Press.

Sternberg, M. (2001). "Factives and Perspectives: Making Sense of Presupposition as Exemplary Inference." *Poetics Today* 22, 129–244.

Tolstoy, L. N. (1929). "Sequel to the Kreutzer Sonata," trans. A. Maude. In *Master and Man, The Kreutzer Sonata, Dramas* (pp. 155–70). New York: Charles Scribner's Sons.

Tolstoy, L. (1960). "Appendix to *The Kreutzer Sonata*." In *Great Short Works of Leo Tolstoy*, trans. L. and A. Maude (pp. 429–49). New York: Harper & Row.

Tolstoy, L. ([1891] 1963). "The Kreutzer Sonata," trans. M. Wettlin. In *Six Short Masterpieces by Tolstoy* (pp. 284–369). New York: Dell.

Velikovsky, I. (1937). "Tolstoy's Kreutzer Sonata and Unconscious Homosexuality." *Psychoanalytic Review* 24, 18–25.

Yacobi, T. (1981). "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2, 113–26.

Yacobi, T. (1987). "Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction." *Journal of Literary Studies* 3, 18–41.

Yacobi, T. (2001). "Package-Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability." *Narrative* 9, 223–9.

الفصل السابع

هنرى جيمز و"التركيز فى البؤرة" أو

لماذا يحب جيمز السيدة جيب؟

ج. هيليس ميلر

تتضمن مقدمات هنرى چيمز لطبعة نيويورك لرواياته وحكاياته كثيرًا من المفاهيم السردية الرائعة، وهى مفاهيم لا ينضب لها معين من التأملات، ويتمثل أحدها فى اقتراحه الاقتصار فى القصص الخيالى على "مركز وعى واحد" باعتباره من الشروط الأساسية للشكل الجيد، فهو أفضل سبيل لتجنب ما يصفه چيمز بازدراء، فى تصديره لرواية **ربة الفن التراجيدى** بأنه كتابة "روايات ضخمة مفككة مترهلة" (چيمز ١٩٧١-١٩٧٩، المجلد ٧: ص ١٠). والأمثلة التى يقدمها چيمز تتضمن روايات **الحرب والسلام**، و**الفرسان الثلاثة**، و**القادمون الجدد**. وكان چيمز يقيم التعارض بين أمثال هذه الروايات الضخمة وبين "الاقتصاد ذى الأنفاس العميقة والشكل العضوى"، وهو ما كان يقول إنه "يبهجه" (المرجع نفسه). وكان خيال چيمز الطليق وميله إلى "التوسع" وخلق تفريعات فى غير مكانها (چيمز ١٩٧١-١٩٧٩، المجلد ٢٦، ص ٢٩٩، والمجلد ٧: ص ١١-١٢، ٢١) من وراء ضرورة وضع مبدأ تحديد من نوع ما فى عمله. فالنصف الأول من رواية چيمز **الوعاء الذهبى** يقتصر فى معظمه على وعى الأمير بالأشياء والناس، وأما النصف الثانى فيجعل من ماجى مركزًا للوعى. ورواية **السفراء** تقتصر باتساق وانتظام رائع على "وجهة نظر" ستريذر. ومن الممكن أن نقول إن "مركز الوعى" فى هذه الروايات هو "الراوى العليم بكل شىء" الذى يقدم من خلال الخطاب الحر غير المباشر، كيف كانت الأشياء تبدو للأمير أميريجو، ولماجى، ولستريذر. وليس المونولوج الداخلى من الاستراتيجيات اللغوية المهيمنة عند چيمز، بل الخطاب الحر غير المباشر، أى تقديم لغة الشخصية فى الزمن المضارع من

خلال لغة الراوى فى الزمن الماضى، أو، أحيانًا، دخيلة نفس الشخصية التى لم تتخذ صورة الألفاظ. وذلك الراوى يمكن تعريفه بأنه الوعى الذى يمثل وعى الآخرين. والراوى يكاد يكون وعيًا جماعيًّا أو وعى مجتمع ما، ذلك إن كان يمكننا أن نفترض سلفًا وجود أى شىء يشبه المجتمع فى قصص چيمز الخيالية.

والأسماء الأخرى لتعبير "مركز الوعى" تتضمن المصطلح الذى أصبح عتيق الطراز وهو "وجهة النظر"، وأيضًا فى نظرية علم السرد الحديثة التى تطورت بدقة، مصطلح "التركيز فى البؤرة" (focalization). ولا يخلو أى مصطلح من هذه المصطلحات من دلالة خاصة. فكل منها يثير السؤال الذى قصد به إيضاحه. فجميعها، مثلاً، تتجنب الحقيقة التى تقول إن الروايات مكتوبة بالألفاظ. فهى تميل إلى الإيحاء إما بأن الرواية شىء "ينظر إليه" وإما أنها مكونة من "الوعى". ومصطلح "التركيز فى البؤرة" مستعار من علم الضوئيات، وأصلها المجازى لا يختلف عن "وجهة النظر"، إلا فى تحديدها لوجهة النظر لا باعتباها إبصار شىء من موقع معين، بل اعتبارها وضع الشىء فى البؤرة من خلال آلة معينة، مثل التليسكوب أو المنظار المقرب، أو الميكروسكوب، أو مركب من الذهن والجسم إذا اعتبرناهما جهاز تركيز للبؤرة. وأمثال هذه المصطلحات تتجاهل أن النموذج الأساسى لوجود أى عمل أدبى قصصى خيالى نموذج لغوى من أوله إلى آخره. لا يوجد شىء فيه سوى الكلمات.

وبعبارة أخرى نقول إن أمثال هذه المصطلحات مثل "مركز الوعى"، أو "وجهة النظر"، أو "التركيز فى البؤرة" قد تكون أساسية فى نظرية السرد المعاصرة، ولكنها عبارات مجازية. لا يوجد وعى بالمعنى المفهوم فى أى رواية، بل إنها تقتصر على تمثيل الوعى بالألفاظ. فلا يوجد فى أية رواية 'نظر' أو تركيز للنظر فى البؤرة، بل الوهم التقريبى لهذين كما تعبر عنه الكلمات. وليس هذا تمييزًا تافهًا. وأما مصطلح "الخطاب الحر غير المباشر" فهو، على العكس من ذلك، مصطلح لغوى أصيل.

ومعظم باحثى علم السرد يعرفون هذا بطبيعة الحال. وعلى الرغم من أنهم أحيانًا يجدون متعة أكبر، فيما يبدو، فى وضع حدود تشذيب دقيقة للتمييز بين مختلف أشكال

"التركيز فى البؤرة"، من المتعة التى يجدونها، فى أغلب الأحوال فى علاقة هذه المعالم الشكلية بالمعنى، فإن علماء السرد يعرفون أن ضروب التمييز ليست مفيدة فى ذاتها، إذ تقتصر فائدتها على مقدار إسهامها فى تحسين قراءات الأعمال الأدبية أو تحسين تدريسها للطلاب، فضروب التمييز وتهذيبها فى علم السرد لا قيمة لها فى ذاتها باعتبارها "علمًا". أو على الأقل إنها ليست تتمتع بالقيمة التى ننسبها مثلاً إلى فك شفرة الـچينوم البشرى. فالأخير لا يقتصر على اكتشاف حقائق جديدة، بل إن هذه الحقائق مفيدة اجتماعيًا، فهى تؤدى إلى ابتكار أدوية جديدة، ووسائل علاج جديدة للأمراض. وأما أنواع التمييز فى علم السرد، على عكس المكتشفات العلمية، فليست حقائق عن العالم الخارجى. إنها أشياء من صنع المباحث العلمية، وابتكرت من أجل الاستكشاف والسماح بالحديث عن معالم معينة فى اللغة الإنسانية. أى إن ضروب التمييز فى علم السرد تستخدم فى المقام الأول وسائل تعين على تحسين القراءة، وذلك فعلًا مفيد اجتماعيًا. وفى حدود فهم هنرى چيمز فالشكل معنىً، وكما يقول فى تصديره لرواية **السن الحرجة**، إن الالتزام بالمبادئ الشكلية التى اختارها لتلك الرواية "يساعدنا على أن نبصر بسعادة غامرة أن التمييز الخطير بين المادة والشكل فى عمل فنى محكم الصنع حقا ينهار انهيارًا لا مثيل له". (چيمز ١٩٧١-١٩٧٩، المجلد ٩: ص ٢١)[(١)]. ومن ثم فإن كل قراءة جيدة قراءة شكلية.

وأريد فى هذا المقال أن أثبت هذا "الانهيار" المذكور للتمييز بين الشكل والمادة من خلال قراءة، وإن كانت جزئية، لعمل غريب كتبه چيمز وهو **السن الحرجة** (١٨٩٩). وأقول إن العمل غريب بشرط افتراضنا أن چيمز كان يرى أن ضرورة وجود "مركز للوعى" ابتغاء تحقيق الاقتصاد فى الشكل يمثل قانونًا عالميًا. وتكمن الغرابة، أو خرق القانون، فى السن الحرجة فى أن الرواية تتجنب الراوى العليم بكل شىء، وكذلك وبصورة كاملة تقريبًا ما يسميه فى التصدير "الالتفاف على" (ص ١٧) التقديم الموضوعى للشخصيات. فليس فى هذه الرواية راو عليم بكل شىء بالمعنى المعتاد، وليس فيها بصفة عامة، أى مراكز للوعى أو وجهات نظر أو بؤرات يرتكز عليها فى أذهان الشخوص أو مشاعرهم. فالرواية تصف وصفًا موضوعيا ما قاله الشخوص وما

فعلوه ومظهرهم، وملابسهم، ووجوههم، وإيماءاتهم، وسواه من أنماط سلوكهم، وكل ما أحاطوا أنفسهم به من أشياء. ولا بد أن يحدس القارئ استنادًا إلى هذه الأدلة "السطحية" أو الواضحة ما يجرى خلف العلامات الموضوعية. وتوجد موارد إضافية مثل الإشارات، وألوان التكرار، والإحالات، والأصداء وما شابه ذلك. وتقوم هذه بربط المشاهد والأقوال فى الرواية بعضها إلى بعض. ويصف چيرار چينيت ([١٩٧٢] ١٩٨٠) هذه التقنية بأنها "التركيز على بؤرة خارجية"، ويقول إنها تدل على أن الراوى يعرف أقل مما يعرفه الشخوص. والمثل الذى يضربه چينيت هو داشيل هاميت (ص ١٦٠). وأما فى حالة چيمز فالقارئ يشعر أن الراوى يعرف كل ما يدور فى أذهان الشخوص ويمكنه الكشف عنه إذا أراد. والأدلة هى تلك المواقع القليلة التى يدخل فيها الراوى فعلاً ذهن أحد الشخوص، وخصوصًا ذهن ڤاندربانك فى بعض المشاهد الأولى فى الرواية.

ويحدد چيمز فى التصدير خطواته تحديدًا قاطعًا، وهو يقول ما يقوله فى سياق الدفاع عن طاعته الدقيقة فى السن الحرجة لقوانين المسرحية. ففى مثل هذا، حسبما يقول، يستطيع "الهروب من الفقر" وتحقيق "الجمال" "حتى وإن كانت الإحالات فى عمل المرء تقتصر بعمق وكثافة على الأشياء القائمة على مستوى العرض نفسه مع ذواتها" (ص ٢٠). ويضيف إن هذه الرواية فيها "أطراف خيوط غير معقودة"، وإنما تظهر مثلما "تتدلى خيوط من الحرير أو الصوف على الجانب الصحيح من النسيج المطرز. فنحن محبوسون انحباسًا كاملًا فى علاقات متقاطعة، علاقات تقع جميعها داخل الحدث نفسه، ولا يرتبط جزء منها بغير جزء آخر، إلا بطبيعة الحال من خلال علاقة العمل الكلى بالحياة (المرجع نفسه). ويظهر چيمز هنا ملتزمًا بالمبادئ العامة، وهى التى يؤيدها فى كل تصدير كتبه، المتعلقة بالواقعية المحاكية التى تقدر مكانة الأدب بسبب قيمته التمثيلية، أى محاكاته للحياة الحقيقية. ولكن ينبغى ألا تقاس هذه العلاقة استنادًا إلى الأجزاء بل استنادًا إلى "علاقة العمل الكلى بالحياة". ولكن العمل الكلى يستقى معناه الأصيل من العلاقات المتقاطعة، لا من القيمة الإجمالية للأجزاء. ووفق نظرية اللغة عند سوسير، على غرار ذلك، لا تستقى الألفاظ ولا الفونيمات معناها من

الإحالة بل من علاقاتها القائمة على الاختلاف مع بعضها البعض. وهكذا ففى **السن الحرجة** نجد أن هذه العناصر جميعًا تقع على "مستوى العرض نفسه على وجه الدقة". وكلها تطيع القانون الذى يقول: لا يستطيع إلا الناظر المدقق أن يرى ويسمع ما يمكن "أن يعرض"، أى ما يمكن الكشف عنه. وأما الباقى فيظل خبيئًا، سِرِّيًا.

ما الذى دفع چيمز فى هذه الحالة إلى تجنب التقنيات السردية التى تعتبر عادة أقوى أدواته، والتى نجدها على سبيل المثال فى روائعه العظمى الثلاث التى كتبها بعد سنوات معدودة وحسب من كتابة **السن الحرجة** وهى **السفراء**، و**جناحا الحمامة**، و**الإناء الذهبى**؟ إذا استطعت أن أجيب على هذا السؤال فربما استطعت أن أشرح معنى القول بأن الشكل معنى، أو أن التمييز بين المادة والشكل ينهار انهيارًا لا مثيل له فى "العمل الفنى المحكم الصنع حقًّا".

ولكن علىَّ أولاً أن أحدد النماذج التى يزعم چيمز فى التصدير أنه اتبعها فى **السن الحرجة**. الأول نموذج المسرحية. ففى التصدير يقول چيمز للقارئ، بنغمة تجمع بين الشجن والسخرية إلى حد ما، كيف أنه قدم لمحررى مجلة **هاربر الأسبوعية**، حيث نشرت الرواية أول مرة فى "خريف عام ١٨٩٨ والأسابيع الأولى من الشتاء" (ص ١٥) شكلًا بيانيًّا على ورقة يمثل خطته فى الرواية. ومبعث الكوميديا هنا أنه يشتبه فى أن المحررين لم تكن لديهم أدنى فكرة عما كان يتكلم عنه:

> أذكر أننى عندما وضعت الخطوط العريضة لمشروعى وقدمته لمديرى المجلة التى ذكرت اسمها، أعددت رسمًا على صفحة بيضاء يمثل دائرة منتظمة الشكل وتتكون من دوائر صغيرة تبتعد مسافات متساوية عن شىء مركزى، وأسترجع الآن الصورة الموحية بالطقوس السرية، وأنه كان من المحال التخفيف من أثر هذا الانطباع مهما حرصت آنذاك على التوسع فى إيضاحه. أما المركز فكان يمثل حالى، ذاتى نفسها، والتى يستعير منها العمل عنوانه، وأما الدوائر الصغرى فتمثل عددًا كبيرًا من المصابيح المتفرقة، كما كنت أحب أن أسميها، وكانت وظيفة كل مصباح أن يلقى بضوء غامر على جانب من

جوانبها. كنت قسمتها، ألم يبصروا؟ إلى جوانب، على الرغم من إيحاء ذلك اللفظ الصغير بالغرابة (وإن لم أقل قط إننا ينبغى أن نستعمله فى مخاطبة الجمهور) وقلت إننا نستطيع الانتصار بذلك الرمز. [...]

كان المقصود أن يمثل كل مصباح من "مصابيحى" ضوءًا يلقى على "مناسبة اجتماعية" معينة فى تاريخ التفاعل بين الشخوص المعنية، وأن يخرج إلى الحد الأقصى لون المشهد المذكور وأن يجعله يوضح لآخر قطرة تأثيره فى موضوعى. كنت أحتفى بالفكرة المشار إليها عن "المناسبة"، باعتبارها شيئًا قائمًا بذاته، وأن يكون حقًّا وبصورة كاملة مشهدًا، وإن لم أستطع تسميته، وأنا قابع وسط الأسرار الكثيفة لخطتى، بحيث تصبح المناسبة مكتوبة بحروف كبيرة إلى الحد الكافى.

(ص ١٦ – ١٧)

وسوف يلحظ القارئ أن "المصابيح" هنا ليست مراكز للوعى، بل مشاهد اجتماعية مقدمة بصورة موضوعية، تمثل التبادل فى المحادثة فى غرفة الجلوس.

وربما يبدو للوهلة الأولى أن چيمز يقدم إلى قارئه شكلاً بصريًّا خالصًا آخر يمثل خطوات الروائى، قل إنه شكل يشبه "تركيز البؤرة" أو "وجهة النظر". ولكن القراءة المتأنية تبين أن الأمر ليس بهذه البساطة. فالشكل الذى يقدمه چيمز سافر، وقائم أمامنا، وهو مجاز أو استعارة، "سر من الأسرار" أو "طقس سرى" أو "غريب" وحسب فعلًا. ما الذى يجعله طقسًا خاصًّا أو سرًّا أو غريبًا؟ إن هذه الألفاظ تشير إلى شفرة شىء سرى، وإلى الخبرة بشىء شبَحى لكنه يبدو مألوفًا إلى حد ما، أو قل إنه باختصار يذكرنا بالكلمة التى كان فرويد يستخدمها فى وصف كل غريب موحش (*unheimlich*). ويكمن اللغز فى استحالة تسمية "الشىء المركزى"، أو موقفه، والشىء المركزى غريب موحش لأنه لا يظهر إلا فى الأشباح أو الأرواح العائدة [بعد الموت]، فى صورة مزدوجة لذاته، وليس بذاته أو صورة ذاته أبدًا. ولا يصرح چيمز فى أى مكان بما كتبه، باعتباره صورة لهذا الشىء المركزى، فى تلك الصفحة الصوفية التى

كان "يقبع" فوقها مثل ساحر من العصور الوسطى. هل كانت قضية، أم مقالة أخرى، أم رسمًا لشيء ما؟ إنه لا يفصح، وهو لا يفصح لأنه لا يستطيع أن يفصح. كل ما يستطيعه هو توجيه ضوء المصابيح إلى ذلك الشيء حتى يكشف عن "جوانبه"، جانبًا جانبًا بذلك الأسلوب. والاسم البلاغي لهذا الأسلوب، أي التسمية المجازية لشيء ليس له اسم هو (catachresis) أي التعسف المجازي. وكل مناسبة من "مناسبات"چيمز تمثل مجازًا تعسفيًّا يرمز لشيء مركزي ليس له اسم، أي الموقف، ومن المحال أن يسمى بأي أسلوب آخر.

فتسمية كل "مناسبة" "مصباحًا" "يلقي ضوءه الغامر على جانب من جوانبها" تختلف اختلافاً جوهريًّا، إلى جانب ذلك، عن صورة "التركيز على البؤرة". فالصورة الأخيرة تعني ضمنًا أن موضوع السرد قائم ويمكن أن يرى، وكل ما يلزم هو التركيز عليه حتى يصبح في البؤرة. وعلى العكس من ذلك، نجد أن صورة "المناسبات" التي تنير شيئًا مركزيًّا توحي بأن ذلك الشيء قائم في الظلام، وإلى حد ما في ظلام دائم. وهكذا يمكن إلقاء الضوء عليه، أو بالأحرى على أحد جوانبه بفضل "مناسبة" (occasion) معينة. والأخيرة تؤدي وظيفته بالكشف عنه، أو بالأحرى بالكشف عن جانب من جوانبه. وكلمة "مناسبة" تعني شيئًا يحدث أو يقع، أو قل حادثة عارضة. وأصل الكلمة الاشتقاقي هو الفعل اللاتيني (*occidere*) (واسم المفعول منه *occasus*) ومعناه الحرفي "أن يقع" أي "أن يسقط". والفرق بين المصباح والجهاز الذي يركز الصورة في البؤرة شبيه بالتمييز الشهير الذي وضعه ماير إبرامز ([١٩٥٣] ١٩٧١) بين المرآة والمصباح، إذ إن إبرامز يقابل بين النظريات الكلاسيكية للمحاكاة وبين القوة شبه المكونة للغة الشعرية. وكانت هذه الأخيرة تظهر في النظريات الرومانسية في صورة مصباح.

ما الذي يبرر زعمي الضمني، عندما أتكلم عن المجاز التعسفي، بأن هذه "المناسبات" أفعال لغوية تصورها الصور الضوئية التي يستخدمها چيمز، وليست في الحقيقة مسائل تتعلق بالرؤية على الإطلاق؟ والإجابة تقول إن هذه 'المناسبات'، طبقًا

للقاعدة الشكلية أو النوعية الصارمة التى وضعها چيمز فى هذه الرواية تشكلت من مبادلات فى محادثات جرت فى مشهد اجتماعى معين. فكل مناسبة تأتى باثنين أو أكثر من الشخوص الرئيسية أثناء المحادثة، مع الحد الأدنى من الإرشادات المسرحية. ويتكون "المصباح" الذى يلقى بالضوء على جانب من جوانب الموقف المركزى تكوينًا كاملاً تقريبًا مما يقوله الشخوص إلى جانب إيماءاتهم.وسلوكهم الجسدى الذى يبلغنا الراوى به. أى إن المناسبة تتكون مما يحتمل أن مُشاهدًا خفيًّا يحلق فوق المشهد قد رآه أو سمعه، وخصوصًا 'سمعه'.

ومن الموتيفات الرئيسية فى رواية **السن الحرجة** موتيفة [فكرة أو صورة] نصادفها فى بعض الجُمل مثل الجملة التالية: "ولما كان من المحتمل أن يلحظ مراقب انعكاس نبراتها فى وجه ڤاندر بانك، فإن محدثته [ناندا] قد أدركت هذا الانعكاس على الأرجح، ولكن لا بد أنها أدركت بصورة سطحية – وفقًا لما بدا عليها وحسب – مجرد الأسلوب الصحيح لانتظار وقت العشاء" (ص ٣٨٩؛ انظر أيضًا أمثلة أخرى فى ص ١٤٨، ٢٣٨، ٢٦٩، ٤٠٠، ٤٢٤، ٤٤٩، ٥١٤، ٥٣٥ – ٥٣٦). ويصف ديڤيد هيرمان ذلك – بألفاظ ربما تكون فظة قليلاً دونما داع بل ومضللة – بأنه "التركيز المباشر فى بؤرة افتراضية" أو استعمال أسلوب "تركيز فى بؤرة مضادة للواقع" (هيرمان ١٩٩٤: ١٣٧). وهو يعنى بهذا عدم وجود شاهد حقيقى. وهذا صحيح ولا شك إذا تخيلنا أن الأحداث قد وقعت حقيقةً، ولكن القصة بطبيعة الحال "مضادة للواقع" بمعنى أنها لم تحدث، على وجه الدقة. فوجودها يقتصر على الألفاظ المعبرة عنها. وأما الشاهد الافتراضى فهو الراوى باعتباره نائبًا عن القارئ. والصورة المتخيلة للقارئ تضعه فى موقف أحد أفراد الجمهور الذى يشاهد مسرحية بحرص ودقة. ومثل هذا المشاهد يواجه تحديدًا للأدلة التى يستند إليها فى تفسيره، ما دامت تقتصر على ما يقوله الممثلون ويفعلونه وكيف يلوحون لعينه.

ونجد ما يؤكد أن هذا كان الاستراتيجية المتعمدة التى طبقها چيمز فى هذه الرواية، وأنه على وعى بأنها كانت تختلف اختلافًا بينًا عن طرائقه المعتادة، فى الكلام الذى يتلو الفقرة المقتطفة من التصدير حول الدوائر الصغيرة الغريبة المصفوفة فى حلقة

طقوس سرية تحيط بشىء غامض فى مركز الدائرة. فهنا يقول چيمز صراحةً إن نموذجه كان المسرحية:

كان جمال التصور يكمن فى اقتراب الأقسام المختلفة للشكل الذى اخترته من الفصول المتتابعة فى المسرحية، إذ كانت تقترب كثيرًا من حالة كبرى للسحرية الغامضة[٢]. كنت أقول فى نفسى إن التقسيم الرائع للحدث فى المسرحية ذو مزية هائلة وهى الموضوعية المحافظ عليها، فهى أكبر هنا من أى شىء آخر يسهل وصوله إليها. وهذه الموضوعية بدورها، فى تحقيقها لمثلها الأعلى، تنبع من غياب "الالتفاف" أى تخطى الواقع حتى تشمل الشروح وضروب التوسع، أى حتى تخرج بأفكار مشتتة من "مجرد" المخزون الكبير عند راوى القصة من الأدوات التى يستعين بها فى خلق الوهم: ولقد كان رفضى لهذا المورد عندما بدأت الكتابة محيرًا وممتعًا فى الوقت نفسه، وهو ما كان تغييرًا من نوع ما. والواقع أن كل شىء يصبح ذا طرافة من اللحظة التى يكون عليه فيها الالتزام بقانون نوعه، حتى يتمكن من تحقيق التأثير الكامل بصورة إيجابية. "فالأنواع" روح الأدب نفسها، وتنبع الحقيقة والقوة من الإدراك الكامل لها، ومن الانغماس إلى أقصى حد فى معانيها المختلفة والغوص إلى الأعماق فى اتساقها. ولم أجد نفسى مضطرًا إلى الدفاع عن قضية "الالتفاف"، الذى أراه صحيحًا وجميلاً ومثمرًا فى مكانه ونظامه؛ ولكن لما كان خلط الأنواع يؤدى إلى الركاكة فى الأدب والسفاهة فى القيم، فإن نبذ هذا الاتجاه تمامًا وفعل شىء مختلف بدلاً منه قد يصبح فى سياق آخر السبيل الحقيقى ووسيلة التأثير.

(ص ١٧)

يبدو هذا واضحًا بما فيه الكفاية، ولكن لماذا ينبذ چيمز "الالتفاف"؟ لماذا يتخلى عن دربه الخاص، أى يتخلى عما اشتهر بفعله؟ لماذا يحاول أن يكتب رواية تشبه المسرحية إلى أقصى حد أو فلنقل أن يروى أحداث مسرحية كأنها شاهدها مشاهد فطن؟ لماذا يبدو

هذا "الشكل" لـچـيمز مناسبًا بصفة خاصة لهذه "المادة"؟ خصوصًا، أى هذا "الشىء المركزى"، هذا "الموقف"، هذا "الموضوع فى ذاته" أو هذه "الفكرة"؟ والإجابة، على الرغم من أننى أتمنى أن أكون مخطئًا، قد تتمثل فى احتمال عدم التناغم فى هذه الحالة بين الشكل والمادة. أى إن چـيمز أراد أن يجرب وحسب شيئًا جديدًا من باب التغيير. وكان يمكن أن تكتب الرواية بالأسلوب الذى كتبت به رواية **صورة امرأة** أو **الإناء الذهبى** أو **السفراء**. أى إن چـيمز أراد وحسب أن يجرب الشكل الدرامى أو شكل المَشَاهد. وما إن قر رأيه على ذلك حتى وجد حافزًا جماليًّا أخلاقيًّا يلزمه بألا يخلط بين الأنواع وأن يلتزم بالاتساق الصارم. وللمرء أن يقول إن چـيمز كان أيضًا لا يزال يشعر بالغضب وبالمهانة بسبب فشل مسرحيته **جاى دومـڤـيل** عام ١٨٩٥. فالجمهور استقبل المسرحية بالصفير الساخر وعندما ظهر على خشبة المسرح لتحية الجمهور بعد إسدال الستار استمر الصفير مرغمًا إياه على الخروج. وكان مما زاد من إحساس چـيمز بالمهانة أن فشله تزامن مع النجاح الساحق لمسرحية أخرى تعرض على مسرح قريب فى لندن وهى **زوج مثالى** لأوسكار وايلد. والفقرات التى تتلو الفقرة التى اقتطفتها للتو من التصدير، تمثل – من خلال مناقشته لديماس وإبسن (دون ذكر وايلد بطبيعة الحال) – هجومًا دفاعيًّا غاضبًا على جمهور المسرح البريطانى واصفًا ذكاءه بأنه لا يزيد عن "الذكاء الطفولى" (ص ١٨). وربما جالت بخاطره كلمات تقول: سوف أثبت للعالم أننى أستطيع أن أصنع شيئًا من "نوع" المسرحية، وإن يكن ذلك فى صنعتى الخاصة وهى الرواية. ولسوف أتفوق على وايلد، وهو شخص تجِلله الفضائح على أية حال.

والنموذج الآخر الذى يزعم چـيمز أنه اتبعه يوحى، على أية حال، بأن سببًا آخر أعمق ربما كان من وراء اتخاذ الشكل الدرامى فى رواية **السن الحرجة**، إذ يقول چـيمز، على الرغم من أن أحدًا لم يلاحظ الأمر فيما يبدو، إنه كان ينسخ الخطوات التى اتخذتها "الكاتبة العبقرية التى لا ينضب لها معين، والفاتنة الفلسفية چـيـپ" (ص ١٢). من كانت چـيـپ هذه بالله عليكم؟ إن الكثير من المتخصصين فى الأدب الفرنسى الحديث لم يسمعوا قط عنها، كما اكتشفت من السؤال عنها. بل ولم ينتفع نقاد **السن الحرجة** بهذا المفتاح الثمين. كان چـيـپ هو الاسم المستعار لكاتبة فرنسية من كتاب القرنين التاسع

عشر والعشرين، وكان اسمها الذى لا يكاد يصدق، لإيحائه الشديد بالثورة الفرنسية، هو سيبيل جابرييل مارى أنطوانيت ريكيتى دى ميرابو، كونتيسة دى ميريل دى چانڤى (١٨٤٩ – ١٨٣٢). هذه ليست مزحة! كانت چيپ قد ألفت كثيرًا من الروايات والمسرحيات والأعمال الأخرى. وكان فريدريش نيتشه، صدق أو لا تصدق، من كبار المعجبين بها. وهو يذكرها فى كتابه (*Ecce Homo*) [أى "انظر إلى الإنسان!"] باعتبارها كاتبة نموذجية. وكان نيتشه يبدى إعجابه خصوصًا بالاقتصاد الرائع فى التعبير والإيقاع السريع فى روايات چيپ، إلى جانب شفافية لغتها الفرنسية الاصطلاحية. وأنا أيضًا معجب بهذه الصفات. والاشتراك فى الإعجاب بالكاتبة چيپ هو الصلة السافرة الوحيدة بين چيمز ونيتشه فى حدود ما أعرف.

و"أشد الأشكال توفيقًا" الذى كانت چيپ أستاذة له كان استعمال الحوار فى الروايات بحيث تتخلى تمامًا تقريبًا عن التعليق السردى أو "الالتفاف"، وكانت چيپ تشير إلى المتكلم فى حالات كثيرًا بذكر اسمه فقط، مصحوبًا بالفعل 'قال'، كأن تقول "قال شيفون".

وتعبير "صبغة چيپ" فى **السن الحرجة**، كما يسميها چيمز (ص ١٤) قد توحى بأن الشكل الدرامى الذى اختاره چيمز للرواية كان مناسبًا لأن هذه الرواية شبيهة بروايات چيپ فى المادة وفى الشكل، مثل رواية **زواج شيفون** (١٨٩٤). فهذه الرواية لها ما يوازيها فى **السن الحرجة** وربما كان چيمز قد قرأها فى طبعتها الصادرة عام ١٨٩٥.

ترى ماذا كانت "المادة"، أو "الموقف" أو "الموضوع" فى **السن الحرجة**؟ يوضح چيمز فى التصدير أنه وضع فى بؤرة التركيز ما يحدث لفتاة يافعة فى سن الزواج فى تلك اللحظة "الحرجة" فى التاريخ الاجتماعى الإنجليزى، عندما تهبط للمرة الأولى إلى الطابق الأسفل لتصغى إلى كلام البالغين. وتعبير 'السن الحرجة' لا يشير فقط إلى لحظة المراهقة، ولكنه يشير أيضًا إلى اللحظة الانتقالية تاريخيًّا التى تقع فيها أحداث الرواية. أى إن "السن الحرجة" اسم آخر لتعبير "نهاية القرن" [التاسع عشر، الموسومة بالاضطراب الفكرى والفنى والتهرؤ الخلقى].

أمّا ما هو "حرج" فى السن الحرجة فقد يبدو مضحكًا لقراء اليوم. ويحتاج المرء إلى إعمال خياله التاريخى حتى يأخذ الصفة مأخذ الجد. كان المفترض أن الفتيات فى تلك الآونة (وإن يكن ذلك الافتراض دائمًا نوعًا من الوهم) يذهبن إلى فراش الزفاف جاهلات كل الجهل حقائق الجنس. وفى الوقت نفسه كان "الحديث"، كما يسميه چيمز، فى غرف الجلوس بمنازل الطبقتين المتوسطة والعليا قد بدأ يتحرر باطراد. وكانت الصغيرات يسمح لهن بازدياد بأن يسمعن هذا الحديث. وكان الحديث فى "حلقة" السيدة بروكينام يركز تركيزًا كاملاً تقريبًا على التأمل فى سوء السلوك الجنسى عندهم أو عند معارفهم. وهنا تبرز فجوة! أزمة! إذ إن السلوك الاجتماعى يناقض الافتراضات عتيقة الطراز عن ضرورة بكارة النفس والجسم جميعًا عند الآنسات اللاتى بلغن سن الزواج ويأملن أن يتزوجن.

ويحرص چيمز على التمييز بدقة بين الحال فى انجلترا والحال فى أوروبا أو أمريكا. ففى الولايات المتحدة لا يجرى مثل هذا الحديث، أو فى رأى چيمز، أى حديث ممتع على الإطلاق. ويحدث مثل هذا الحديث فى فرنسا أو إيطاليا، ولكن الآنسات الصغار لا يسمح لهن بسماعه. وأما ناندا بروكينام، بطلة السن الحرجة فتهبط إلى الطابق الأسفل قبل الأوان وتسمع جميع الأحاديث فى غرفة والدتها وفى أماكن أخرى. وهى تقضى بعض الوقت مثلاً مع صديقة تزوجت قبل فترة قصيرة، تدعى تيشى جريندون، وتخشى أن يكون زوجها يخونها. وتعرف ناندا كل شىء عن الجنس، خصوصًا الجنس غير المشروع، ومن ثم، فعلى الرغم من أنها رائعة الجاذبية والذكاء وتشبه قليلاً الفتاة شيفون عند چيب، فإنها تصبح داخل جماعتها الخاصة أو "حلقتها" غير صالحة للزواج. ونقول بالمناسبة إن شيفون تعرف أيضًا كل شىء عن الجنس وعن أخطاء السلوك الجنسى للبالغين فى أسرتها، ولكن هذا لا يحول دون النهاية السعيدة للقصة، إذ تخطب شيفون نفسها لرجل غنى يدعى "العم مارك" فى آخر الرواية ونفترض أن يعيشا فى هناء بعد ذلك.

والحدث الرئيسى فى السن الحرجة رفض ڤاندربانك الضمنى للزواج من ناندا بروكينام، وذلك على الرغم من أن السيد لونجدون، وهو رجل غنى مسن ريفى، كان

يحب جدةناندا ورفضت الزواج منه، يعد بتقديم ثروة إلى ڤـاندربانك، فى صورة بائنة لناندا، إذا قبلت الزواج منه. لماذا يرفض ڤـاندربانك هذه الفرصة؟ وما علاقة هذا الرفض باختيار چـيمز هذا الشكل الذى يعتبر شاذًا فى حالته؟

أقترح عدة إجابات على هذه الأسئلة، وأستطيع أن أستشهد على صحتها جميعًا بمقتطفات من النص، فما النص على أية حال إلا جميع الأدلة التى لدينا، إلى جانب التصدير، ومدخل أو مدخلين فى الكراسات والتعليقات فى الرسائل. والمصادر الثلاثة الأخيرة قد تكون مضللة وقد لا تكون، عن عمد أو عن غير عمد. يقول چـيمز فى رسالة إلى السيدة همفرى وورد "إننى أقوم 'بالالتفاف' يمنة ويسرة فى 'الأميرة كازاماسيما' ، وفى 'أهل بوسطن'... مثلما **لا أفعل ذلك** بانتظام قط فى **السن الحرجة** (باستثناء **ظهور** كاذب ومحدود، هنا وهناك، إذ أفعل ذلك **قليلًا** فى الرواية الأخيرة، لكنى لا أملك الوقت اللازم للشرح") (چـيمز ١٩٧٤-١٩٨٤ المجلد ٤: ١١٠). إذن، ما الذى تبينه الأدلة لنا؟

للمرء أن يبدأ بأن يقول إنه لو قبل ڤـاندربانك الزواج من ناندا، مثلما أقدمت شيفون على الزواج من العم مارك، فى قصة **زواج شيفون** للكاتبة چـيـپ، لكان ذلك خرقًا للقانون العام (تقريبًا) فى قِصص چـيمز الخيالية. إذ يقول ذلك القانون إن النبذ هو الفصل الأخير فى كل قصصه تقريبًا. أى إن رواياته وقصصه تنتهى كلها تقريبًا بالتخلى عن شيء ما. وفى أغلب الحالات – وإن لم يكن فى كل حالة – يكون هذا النبذ نبذًا للزواج العادى أو العلاقات بين الجنسين. ففى رواية **السفراء** يرفض ستريذر عرض الزواج من ماريا جوسترى. والراوى الذى لا يحمل اسمًا فى "أوراق أسـپـرن" يرفض الزواج من الآنسة تينا، وإن كان ذلك هو السبيل الوحيد المتاح لحصوله على الأوراق. وفى رواية **صورة امرأة** ترفض إيزابيل ما يعرضه كاســپـار جودوود من تحريرها من زواجها السيئ بالخائن جلبرت أوزموند، إذا وافقت على الهروب معه. وترفض كاى كروى الزواج من ميرتون دينشر فى رواية **جناحا الحمامة**، على الرغم من أنها كانت قد أقسمت من قبل على أن تهب نفسها له إلى الأبد. وتقول كيت إن دينشر "مولع بحب ذكرى ميلى" (چـيمز ١٩٧٦ – ١٩٧٩ المجلد ٢٠: ٤٠٤) إلى الحد الذى

يجعله يرفض الحصول على أموال ميلى والزواج بعد ذلك من كيت، وهو الشرط الذى تضعه كيت. ويتوقع القارئ الحاذق لقصص چيمز الخيالية أن يظل غرام ناندا المشبوب بـڤـاندربانك دون ارتواء، بصورة ما، ولابد أن يكون القارئ الحصيف قد لاحظ أن لفظى "يتخلى" عن و"يضحى بـ" هما اللفظان اللذان استخدمهما چيمز فى التصدير (ص ١٨) تحديدًا لقراره بعدم "الالتفاف" فى هذه الحالة. فالشكل الروائى عند چيمز دائمًا ما يتضمن التضحية، أو الحذف، أو التخلى عن شىء أو أشياء ونبذها حتى يتجنب الترهل، ولكنه فى السن الحرجة يضحى بإجراء يعزه إعزازًا شديدًا ويعتبر أساسيًّا فى معظم أعماله. وهذه التضحية لازمة من أجل الانصياع للقانون الذى يقول إن الشكل لابد أن يكون متسقًا مع الموضوع.

لماذا يقرر البطل الرئيسى فى هذه الحالة بخاصة أن يتخلى عن [الزواج]؟ وتتمثل إحدى الإجابات، التى تلمح إليها التفاصيل المنوعة فى الرواية، فى أن ڤـاندربانك، مثل چيمز نفسه، ليس من أنصار الزواج. قد يكون ذا ميول جنسية مثلية، مهما يبلغ التخفى والحذر فى تقديم هذه الميول. وأحب أن أشير إلى أن عددًا كبيرًا من البحوث التى قدمت فى مؤتمر حول چيمز عقد فى مونتريال فى مايو ٢٠٠٤ كانت فى إطار المبحث العلمى "لنظرية الميول الجنسية المثلية"، إذ شُغلت باستكشاف الظواهر المتفرغة عن المثلية المفترضة عند چيمز وتصويرها فى كتاباته مهما يبلغ خفاء هذا التصوير. وتقول السيدة بروكينام فى لحظة ما فى السن الحرجة بلهجة حاسمة إنها واثقة إن حب ابنتها لـڤـاندربانك كتب عليه الإحباط: "يا لحبيبتى الصغيرة المسكينة!... لن يفى بحاجتهم قط. والإحساس بهذا كما أحسه أنا... لابد أن يعنى، ألا ترون ذلك أيضًا؟ أننى أريد إنقاذها" (ص ٩١). وعندما تسأل الدوقة السيدة بروكينام قائلة "أوه! هو؟ للأسف، إن عزيزى المسكين... لا يطلب شيئًا على الإطلاق!" (ص ٦٢). وتقول فى مكان آخر لـڤـاندربانك إنها لابد أن تحمى ناندا منه "لأنهم إذا اعتمدوا عليك كانوا يعتمدون يا عزيزى ڤـان على الخواء". وتستولى على سمعه دقيقة كأنما كان صوتها الخفيض الهادئ صوت مصيره نفسه، ثم تهز رأسها بحزن ولكن بما يفيد اليقين قائلة له: "لن تفعلها!" (ص ٢٩٥). ربما كان وصف ڤـاندربانك بأنه "خواء" يرجع إلى عجزه عن الإحساس بالرغبة فى الجنس الآخر.

يكثر ترديد أن ڤـاندربانك يلقى "رعبًا مقدسًا" (مثلا فى ص ٣٠٨) فى الشخصيات الأخرى، وربما يكون السبب أنه يعيش خارج دنياهم ومن فوقهم، فى عالم مستقل ذى سيادة. وربما كان يفتقر إلى الرغبة أو المقدرة على المشاركة فى مبادلات الحب بين الجنسين التى تمثل دوافع معظم الشخصيات. ولابد أن نقول إن أخلص المحادثات والصداقات الطبيعية المتبادلة فى الرواية هى القائمة بين الرجال. وكثيرًا ما يشارك فيها ڤـاندربانك، كالمشهد الافتتاحى على سبيل المثال بين السيد لونجدون وڤـاندربانك، أو المشاهد التى تجرى بين ڤـاندربانك وميتشى. ويظهر فى هذه المشاهد قدر معقول من الحب التلقائى المتبادل، والاسترخاء الدافئ، أو ما يسمى "روح الاجتماع المثلية" (*homosociality*). وعلى العكس من ذلك نجد أن ڤـاندربانك يشعر دائمًا بالتوتر والحرج فى صحبة السيدة بروكينام (التى تريده لنفسها) وصحبة ناندا (التى تريده لنفسها أيضًا). وتظهر إشارة سافرة إلى حد ما إلى "الحب الذى لا يجرؤ أن ينطق اسمه" فى مكان واحد. فعندما يندمج السيد لونجدون مع ڤـاندربانك فى مناقشة ما يعرضه الأول من تقديم ثروة إلى ناندا إذا تزوجها ڤـاندربانك، يقول ڤـاندربانك أثناء الحوار "لا بأس إذن، فكل منا جدير بصاحبه. عندما يقابل اليونانى يونانيًا..." (ص ٢٦٥). الواقع، طبقًا للقول المأثور أنه عندما يقابل اليونانى يونانيًا آخر، تبدأ لعبة شد الحبل، ولكن تعبير "الحب اليونانى" كان أيضًا كناية فى نهاية القرن التاسع عشر عن الحب المثلى.

هذه إجابة مُرضية إلى حد بالغ. وهى مُرْضية لأنها تتفق مع الاتجاه الحديث الشائع إلى تفسير كل شىء عند چيمز من خلال ميوله الجنسية الخفية. وهى مرضية لأن چيمز لم يقبل الخروج إطلاقًا من غرفته، وكان عليه إذن أن يبقى رفض ڤـاندربانك [الزواج] موحىً به وحسب، ملمحًا إلى السبب بطرائق يدركها "اليونانيون" ومن شأن هذا أن يكون شرحًا موفقًا لاختيار چيمز "الشكل الذى وضعته چيـپ" لروايته، وهو الشكل الذى أتاح له عدم "الالتفاف" حول كلام شخوصه وسلوكهم الظاهر، ومنعه من الإفصاح مباشرة عن رغباتهم السرية وكوارثهم. أى إن اختيار هذا الشكل أتاح لـڤـاندربانك (وچيمز نفسه) البقاء بمأمن داخل الغرفة، وسمح له بالكتابة فى

الخفاء أو سرًّا عن آثار الميول الجنسية المثلية فى مجتمع صغير مثل مجتمع السيدة بروكينام. واختيار هذا الشرح يرضى أيضًا رغبة 'شهوانية' إلى حد ما فى "استبعاد"چيمز، إذ يهتف الناقد برنة انتصار "انظر! هاك مثالًا آخر!"

غير أن مشكلة واحدة تعيق قبول هذا الرضى المُغرى، ألا وهى إمكان الاستشهاد بأدلة كثيرة من الرواية ومن خارج الرواية تدحض هذه النتيجة. أى إننا نستطيع بناء حجة لا تقل قوة وتقوم على المقتطفات وتثبت أن ڤاندربانك 'طبيعى' ويميل إلى الجنس الآخر، ولكنه إما بسبب اعتداده الشديد بذاته، وإما بسبب استقامته الأخلاقية الصارمة، وإما بسبب رفضه لقبول الاستدانة بديْن يحمله طول عمره، لا يسمح لنفسه بقبول الرشوة التى يعرضها السيد لونجدون، أو قل إنه يقبل المعايير الاجتماعية المعاصرة له ويجد ناندا غير مقبولة، على الرغم من رقتها، لأنها تعرف عن الجنس أكثر مما ينبغى، بل ويزداد علمها باطراد حتى تغدو، وفق وصفها لنفسها، "نوعًا من أنبوب الصرف الصغير الذى يتدفق منه كل شىء" (ص ٣٥٨). والملاحظات المبدئية التى كتبها چيمز عن الرواية فى كراساته تعضد هذه القراءة:

> هذا شاب يحبها، ويريد أن يخرجها من تلك الحلقة [الاجتماعية] شاعرًا بأنها منفتحة عليها... إلخ. ويتردد هذا الشاب، لأنه يرى أنها قد أحاطت سلفًا بأكثر مما ينبغى؛ ولكنها فى أثناء تردده تعرف وتتعلم المزيد باطراد. وهو يكتشف بأسلوب ما مدى ما تعرفه **فعلًا**، ويصيبه الهلع من ذلك ويتخلى عنها: إذ يحس أن جهلها كله قد ضاع.
>
> (چيمز ١٩٨٧: ١١٨)

"الرعب المقدس" فى هذه الحال يقف فى صف ڤاندربانك، إذ يصيبه "الهلع" من وجود آنسة شابة لديها "معرفة"، وإن كانت ناندا تقول لڤاندربانك فى مشهد مؤثر إنه يلقى فى قلبها خوفًا لا تعرف كيف تصفه، وعندما يطلب منها أن تحدد ما يخيفها فيه تجيب قائلة "لا أدرى. الخوف هو الخوف" (ص ٢١٢).

ومن الجائز بطبيعة الحال أن چيمز غير رأيه عندما بدأ كتابة الرواية، أو ربما لم يكن

يدرى ما يفعل، أى من المحتمل أنه كتب رواية عن الميل الجنسى المثلى دون أن يقصد. وأما "الرعب المقدس" الذى يبعثه ڤـاندربانك عندما يظهر التعبير أول مرة فى الرواية، فتعريفه المؤكد هو التوهج الجنسى الذى يجتذب رغبة المرأة. ونحن نرى تحول ميتشى إلى ڤـاندربانك أثناء مناقشة توله ناندا بحب ڤـاندربانك ورفض ميتشى، وقوله له "الشيء الهائل هو الرعب المقدس. إنك أنت الذى يبث هذا الشيء" (ص ٣٠٨). ويبدو أن هذا فى سياقه يقول بوضوح وجلاء إن "الرعب المقدس" يشير إلى سحر ڤـاندربانك للجنس الآخر، لا إلى ما يخفيه من ميول جنسية مثلية. وفى مشهد الذروة بين ناندا والسيد لونجدون، وهو الذى توافق فيه على اللحاق به فى منزله الريفى، تدافع عن رفض ڤـاندربانك بإيضاح أسبابه، على الأقل، على الأقل حسبما نفهمها، وتتأكد بصورة مطلقة من إدراك السيد لونجدون أنها على الحال التى وصفها ڤـاندربانك. تقول ناندا إن رفض ڤـاندربانك له ما يبرره، قائلة "... إننى أنا التى أمثل المستحيل الرهيب والتى غطت كل شيء آخر باستحالتها الخاصة" (ص ٥٤١) وتضيف قائلة " إننى فعلاً على هذا النحو". وعندما يسألها لونجدون "أى نحو تقصدين؟" تجيب قائلة "على نحو ما يرانى" (ص ٥٤٣). وأما الصورة التى يراها عليها فالرواية أوضحتها: إنها صورة الآنسة الشابة التى تعرف أكثر مما ينبغى ومن ثم تعجز عن النطق بأيمان الزواج التقليدية. أى إن معرفتها تصيب بالعجز طاقتها على الفعل، باستثناء أفعال الكلام الأدائية الشاذة التى تنطقها فى "مجتمع عاطل"... وأمثال هذه الأيمان لا يمكن أن تعتمد فى فاعليتها على رضى المجتمع. ومن نماذج أفعال الكلام المذكورة الوعد الذى تقطعه ناندا على نفسها بأن تعيش إلى الأبد مع السيد لونجدون.

والنتيجة التى وصلتُ إليها أن رواية السن الحرجة ذات معنى "غير محسوم" كما يقال، ولنا أن نستنبط مجموعة من الإجابات المتضادة والمتناقضة للسؤال الأساسى الذى تثيره القصة وهو لماذا يرفض ڤـاندربانك أن يتزوج ناندا. وكل إجابة يمكن دعمها باستشهادات من الرواية، ولكننا لا نجد دليلاً حاسمًا بينها يؤيد اختيارنا إحداها. وطبقًا لإحدى القراءات، يرجع رفض ڤـاندربانك لميوله الجنسية المثلية الخفية،

ويرجع طبقًا لقراءة أخرى، إلى شدة اعتداده بنفسه الذى يؤدى إلى رفضه الرشوة، ومن امتعاضه من ناندا لأنها تعرف أكثر مما ينبغى عن الجنس. وأزعم أن القراءة الصحيحة لرواية السن الحرجة تصل نتيجتها إلى عدم إمكان الحسم المشار إليه.

والعبارة التى استخدمتها آنفًا أى "المجتمع العاطل" إشارة إلى الكتاب الذى كتبه چان-لوك نانسى بهذا العنوان نفسه (نانسى ١٩٩١). والمجتمع العاطل (أو غير الفاعل) يتكون من مجموعة من أفراد لا يستطيعون أن يفهموا أنفسهم الفهم الكامل، ويتعذر جمع هذه المجموعة فى مجتمع تقليدى يتكون من أفراد يشبهون بعضهم بعضًا ويفهم بعضهم بعضًا، لأنه يشتركون فى معظم الافتراضات. ومن الأدلة على انهيار المجتمع التقليدى فى رواية السن الحرجة، وهو نوع المجتمع الذى نجده فى معظم روايات العصر الڤكتورى، أن جميع أفعال الكلام تميل إلى الإخفاق، أو "عدم الإصابة" (كلمة أوستن) فى هذه الرواية، إذ يقول ج. ل. أوستن (١٩٦٢) إن أفعال الكلام لا تنجح وفقًا لنظريته إلا فى مجتمع يتمتع بمؤسسات قوية. فالكثير من روايات العصر الڤكتورى تنتهى نهاية بفعل القول "أفعل" [الوعد الذى يقطعه الزوجان] عند اختتام مراسم الزواج التى يوافق عليها المجتمع وتعتبر "صائبة". والزواج السعيد يربط بين البطل والبطلة. وهو يؤدى إلى نقل ميراثٍ أو لقبٍ إلى الجيل التالى، أى إلى الأطفال الذين سوف يولدون نتيجة لهذا الزواج. ولكن لا شىء من هذا يحدث فى السن الحرجة، فالرواية حافلة بأشخاص خان بعضهم ما أقسم عليه عند الزواج وأوشك البعض الآخر على خيانته. ويجوز وصف الرواية بأنها تدور حول انهيار الزواج فى الثقافة الإنجليزية فى نهاية القرن [التاسع عشر].

وانهيار المجتمع فى السن الحرجة يتفق مع انهيار الشكل المعتاد للقصص الخيالية فى العصر الڤكتورى. ونجد فى معظم هذه الروايات راوية يعرف كل شىء، وهذا الراوى، كما نراه عند چورج إليوت أو أنطونى ترولوپ، يتحدث بلسان الوعى الجماعى للمجتمع. ويستطيع الراوى أن يفسر الشخصيات للقارئ. ويستطيع أن يقدم تعليقات حكيمة على معنى القصة. وهذا التعليق يرشد فهم القارئ وتقييمه. ويستطيع الراوى أن ينفذ إلى أعمق أعماق الشعور والوعى عند الأشخاص، ثم يبلغ القارئ

بالخطاب الحر غير المباشر بما كانت الشخوص تفكر فيه وتشعر به فى أية لحظة من اللحظات. ويحدث هذا من خلال ما يسميه نيكولاس رويل – وهو على حق فى هذا – نوعًا غريبًا من التخاطر (رويل ٢٠٠٣: ٢٥٦-٢٧٦).

وقد اختفى كل هذا تقريبًا من **السن الحرجة**. إذ لا نجد التفافًا هنا. ولا نجد الراوى الحكيم العليم بكل شىء ويشرح كل شىء ويتكلم باسم الحكمة الجماعية. ومهما تكن خصائص استعمال الكاتبة چيـپ لشكل الحوار فى سطور مفردة والحد الأدنى من تدخل الراوى، فى علاقته بالقصص التى يرويها فى رواياتها، فإن شكل **السن الحرجة** – من بعد اتخاذ چيمز وتغييره للشكل الذى وجده عند إبسن أو عند چيـپ – يتفق مع مادتها. وهذه المادة، أو الشىء المركزى، أو الموقف، يمكن تعريفه تعريفًا فضفاضًا بأنه المجتمع "العاطل" فى الطبقة الوسطى والعالية فى أواخر القرن التاسع عشر فى انجلترا.

وما شأن قراء **السن الحرجة**؟ أفلا يشكلون جماعة سرية متفرقة من الأشخاص الذين مروا بخبرات مشتركة؟ من الصحيح أن عددًا كبيرًا إلى حد معقول من المقالات قد نشر أخيرًا عن الرواية. فإذا لم تكن تختلف اختلافات حادة مع بعضها البعض، فربما كان لنا أن نعتبرها دليلاً على أن الرواية قد وَلَّدَتْ مجتمعها الخاص. وأما فى زمن چيمز فلم يكن مثل هذا المجتمع موجودًا. ويقول چيمز بنبرة أسى، فيما يعد اعترافًا حزينًا، يكاد يبلغ حزن ناندا عند نبذها كل أمل فى الزواج، إن ناشر الرواية فى كتاب مستقل، بعد أن انتظر چيمز عبثًا أن يسمع أية أخبار عن مبيعات الرواية، أجاب چيمز عندما سأله قائلاً: "يؤسفنى أن الكتاب لم يحقق نجاحًا يذكر؛ ولم أصادف على امتداد خبرتى الطويلة كتابًا عُومل باحتقار أعم وأكمل" (ص ١٥).

الحواشى

١ – المقتطفات من هذه الرواية يشار إليها من الآن فصاعدًا برقم الصفحة فقط.

٢ – كلمة "ساحر" أو "سحرى" تفيد أحد المعانى التى تدل عليها كلمات مثل "الغريب الموحش" أو "السرى" أو المنتمى إلى طقوس الجماعات السرية.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Abrams, M. ([1953] 1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.

Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.

Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Herman, D. (1994). "Hypothetical Focalization." *Narrative* 2(3), 230–53.

James, H. (1971–9). *The Novels and Tales*, 26 vols, reprint of the New York Edition. Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley.

James, H. (1974–84). *Letters*, 4 vols, ed. Leon Edel. Cambridge, MA: Harvard University Press.

James, H. (1987). *The Complete Notebooks*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers. New York: Oxford University Press.

Nancy, J.-L. (1991). *The Inoperative Community*, ed. P. Connor, trans P. Connor, L. Garbus, M. Holland, and S. Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester, UK: Manchester University Press.

الفصل الثامن

ما يستطيع علم السرد وعلم الأسلوب أن يفيدا فيه بعضهما بعضًا

دانْ شِــنْ

يبدو أن النظرة السطحية للتمييز فى علم السرد بين القصة والخطاب تتفق مع التمييز فى علم الأسلوب بين المضمون والأسلوب. "فالخطاب" يشير إلى "كيفية سرد القصة" و"الأسلوب" إلى "كيفية تقديم المضمون". ولكن حجتى فى هذا المقال سوف تقول (١) إن التشابه السطحى يخفى اختلافًا جوهريًّا، و(٢) إن إدراك هذا الاختلاف ينم على ضرورة وقيمة الجمع فى مُرَكَّبٍ واحد بين المدخلين السردى والأسلوبى "لكيفية تقديم القصة". وسوف أثبت أيضًا فائدة هذا المدخل البينى بتحليل قصة قصيرة كتبها إرنست همنجواى ثم أقدم بعض المقترحات للمزيد من الدراسات.

الاختلافات بين "الخطاب" و"الأسلوب"

العلاقة بين "الخطاب" فى علم السرد و"الأسلوب" فى علم الأسلوب علاقة تشابه سطحى واختلاف جوهرى، لأن الخطاب يختص بطرائق التقديم التى تتجاوز الأمور اللغوية المحضة، وأما الأسلوب فهو يختص عمومًا بالخيارات اللغوية الضيقة. والتمييز فى علم السرد بين القصة والخطاب تتميز بين "ما" يروى، و"كيف" تُبَثُّ القصة (تشاتمان ١٩٧٨: ٩، انظر أيضًا شن ٢٠٠١، ٢٠٠٢)؛ وبالمثل نرى أن التمييز الأسلوبى التقليدى بين المضمون والأسلوب تميز بين "ما على المرء أن يقوله" وبين "كيف يقوله المرء" (ليتش وشورت ١٩٨١: ٣٨). ويقول روجــرر فاولر فى كتابه **علم اللغة والرواية**:

يميز الفرنسيون بين مستويين من مستويات البناء الأدبى، يسمونها

(*histoire*) [القصة] و(*discours*) [أى الخطاب]، أى القصة واللغة. ويمكن مناقشة القصة (أو الحبكة) والعناصر التجريدية الأخرى فى البناء الروائى من حيث الفئات التى وضعت بالقياس إلى النظرية اللغوية، ولكن الاختصاص المباشر لعلم اللغة هو بالقطع دراسة الخطاب.

(فاولر [١٩٧٧] ١٩٨٣: ١٠ التأكيد فى الأصل)

ولكن مفهوم "الخطاب" فى علم السرد الفرنسى يختلف إلى درجة بعيدة عما يسميه فاولر "اللغة الخاصة بالقص الخيالى" (المرجع نفسه) أى عن "الأسلوب" فى علم الأسلوب، إذ يفصل بينهما حد مضمر، والتداخل بينهما محدود.

يعتبر كتاب جيرار جينيت الخطاب السردى ([١٩٧٢] ١٩٨٠) أشد الكتب التى كتبت عن الخطاب تأثيرًا فى علم السرد، وهو يصنف "الخطاب" فى ثلاث فئات أساسية هى: الزمن (العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب) والنوعية (أى أشكال التمثيل السردى ودرجاته) والصوت (وهو الطريقة التى تشارك بها عملية السرد نفسها فى القصة). والفئة الأولى، وهى "الزمن"، تتضمن ثلاثة جوانب وهى النظام، والمدة، والتواتر. فأما من حيث "النظام" (أى العلاقة بين التتابع الزمنى لأحداث القصة وبين إعادة ترتيب تتابع الأحداث فى النص) فإن التحليل يجرى على المستويين الصغير (ميكرو) والكبير (ماكرو) للبناء. فعلى المستوى الصغير نجد أن موضوع التجليل هو الحادثة القصيرة، وهى تصنف فى أقسام زمنية وفقًا لتغيير الموقع فى زمن القصة. ولكن الاهتمام الرئيسى لـجـينيت ينصب على المستوى الكبير، وهو الذي تنقسم فيه رواية بـروست البحث عن الزمن الضائع إلى اثنى عشر قسمًا زمنيًّا، يستمر بعضها لما يربو على ٢٠٠ صفحة. فإن أُجرى التحليل على مثل هذا المستوى التجريدى، غدت المعالم اللغوية غير ذات موضوع وحسب.

وفى مناقشة جـينيت للنظام السردى نجده يركز على مختلف أنواع "الاختلاف الزمنى" (anachrony) أى عدم اتفاق تنظيمى القصة والخطاب مثل الاسترجاع (analepsis أو الفلاش باك) والتصوير المستقبلى (prolepsis أو الفلاش المقدم).

وأمثال هذا الاختلاف الزمنى تقع خارج اهتمام علم الأسلوب باستثناء واحد وهو الابتداء 'وسط الأحداث' (*in medias res*) (أى ابتداء القصة من وسطها) وهو اختلاف زمنى كثيرًا ما يعزىٰ إلى استخدام تعبيرات معينة. ومن الأمثلة على ذلك الجملة الأولى فى قصة همنجواى "الحياة القصيرة السعيدة لفرانسيس ماكومار"، التى تقول: "كان وقت الغداء قد حل الآن، وكان الجميع جالسين تحت الستارة الخضراء لخيمة الطعام متظاهرين بأنه لم يحدث أى شىء". فاستخدام ضمير الجمع هنا الذى لا يحيلنا إلى اسم سابق، واستخدام أداة التعريف، والإشارة إلى شىء حدث قبل الآن، كل هذا يشير إلى أن همنجواى يبدأ قصته من وسطها.

ويعتبر كتاب **الأسلوب فى القص الخيالى** من أمهات الكتب فى علم الأسلوب وتطبيقاته فى القصص الخيالية، ويولى مؤلفاه جيفرى ليتش ومايكل شورت اهتمامًا لا بأس به بمسألة التتابع الزمنى على المستوى الصغير، إذ يقدمان تمييزًا بين ثلاثة أنواع من التتابع الزمنى: الأول هو التقديمى (presentational) والثانى التسلسل الزمنى (chronological) والثالث هو السيكلوجى (١٩٨١: ١٧٦ – ١٨٠، ٢٣٣ – ٢٣٩). أما مثال التتابع وفق التسلسل الزمنى فهو "أعد الحارس الوحيد سرج حصانه، وركبه، وانطلق به ساعة الغروب" (فى مقابل قولك "انطلق الحارس الوحيد ساعة الغروب على حصانه من بعد أن أسرجه") والفرق كما هو واضح يرجع إلى تنظيم التركيب. وأما التتابع السيكلوجى فالمثال عليه ما يلى:

> لم يذهب جابرييل إلى الباب مع الآخرين... كانت امرأة واقفة بالقرب من قمة صف الدرج الأول، وكانت الظلال تكتنفها أيضًا. لم يكن يستطيع أن يرى وجهها لكنه استطاع أن يرى المربعات البنية والحمراء فى مئزرها، وهى التى جعلتها الظلال تبدو سوداء وبيضاء. كانت زوجته.

(جيمز جويس، "الموتى" من ليتش وشورت ١٩٨١: ١٧٧)

نجد أن القراء "يبدون هنا مع جابرييل، ينظرون إلى قمة الدرج نحو شخص غير واضح فى الظل، وقد اختفى وجهه... وكان يمكن إلغاء تأثير [التتابع السيكلوجى] لو

كان چـويس قد بدأ جملته الثالثة قائلاً 'كانت زوجته واقفة!..'' (ليتش وشورت ١٩٨١: ١٧٧-١٧٨). ويستند هذا أساسًا إلى اختيار المؤلف للكلمات ابتغاء إخراج وجهة نظر معينة. ومن الجدير بالذكر أن الأمثلة التى اختارها ليتش وشورت، على المستوى الصغير، تعتبر عادة مما ينتمى إلى نوعية تقديم المشهد، باستثناء وجود كلمة واحدة تدل على الموقع الزمن وهى 'الآن'، أى إن هذه الأمثلة لا تتضمن إعادة تنظيم المواقع الزمنية المختلفة للماضى والحاضر والمستقبل، ولكنها تتضمن طرقًا مختلفة لاستعمال اللغة لخلق تأثيرات مختلفة.

وأما الجانب الزمنى الثانى للخطاب فهو ''المدة'' (أى السرعة السردية) ويتوقف تعريفها عى العلاقة بين المدة الزمنية الفعلية للأحداث وبين الطول النصى [الذى يمثلها] (چـينيت ١٩٨٠: ٨٧-٨٨). ففى رواية پـروست المشار إليها (**البحث عن الزمن الضائع**) نجد أن ''مدى التنويعات'' يتفاوت ما بين ''١٥٠ صفحة تغطى ثلاث ساعات وبين ثلاثة أسطر تغطى اثنتى عشرة سنة أى (بالتقريب الشديد) من صفحة للدقيقة إلى صفحة لقرن كامل'' (چـينيت ١٩٨٠: ٩٢) وهذا تنويع يتجاوز بالقطع المعالم اللغوية. ويقول چـينيت إن القصة ''تستطيع الاستغناء عن حالات الاختلاف الزمنى، لا عن حالات تفاوت السرعة (anisochronies) [أى حالات الإسراع أو الإبطاء] أو إذا كان المرء يفضل (وعلى الأرجح أنه يفضل أن يسميها) المؤثرات **الإيقاعية**'' (ص ٨٧-٨٨ والتأكيد فى الأصل). وأمثال هذا ''الإيقاع'' السردى (السرعة العادية، زيادة السرعة، الإبطاء، الحذف، التوقف) الذى يبحثه علماء السرد يختلف اختلافًا جوهريًّا عن الإيقاع اللفظى الذى يشغل بال علماء الأسلوب، فهذا الأخير يختص بملامح الألفاظ وتجميعها (أى التناوب مثلًا بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة، واستعمال علامات الترقين، وطول الألفاظ، والعبارات، والجمل). والواقع أن عالم السرد لا يهتم بأنواع الألفاظ التى تصف حدثًا معينًا، إذ إن السرعة السردية تظل ثابتة ما دامت تلك الألفاظ تشغل المساحة النصية نفسها. وأما عالم الأسلوب فسوف يركز على أنواع الكلمات المستخدمة فى وصف الحدث، من دون أن يلتفت تقريبًا إلى ''الإيقاع'' السردى للحادث نفسه.

والجانب الزمنى الأخير للخطاب عند علماء السرد هو "التواتر السردى". أى إن القصة "قد تحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وقد تحكى عددًا من المرات ما حدث عددًا من المرات، أو عددًا من المرات ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث عدة مرات". (چينيت ١٩٨٠: ١١٤). ولكن قرار حكاية حادثة مرة أو أكثر من مرة لا يعتبر خيارًا لغويًّا فى ذاته، ومن ثم يعتبر خارج اهتمام علم الأسلوب المتفق عليه.

ومن بين فئات التمييز الثلاثى المذكور آنفًا فى الخطاب – أى بين الزمن، والنوعية والصوت – نجد أن الفئتين الأخيرتين تتصلان بالوسيط اللغوى، وخصوصًا التركيز فى البؤرة (وجهة النظر)[1]، وطرائق تقديم الكلام، ومن ثم فقد اجتذبتا اهتمام الباحثين فى السرد وفى علم الأسلوب أيضًا. ولكننا نجد، حتى فى هاتين الفئتين، بعض العناصر غير اللغوية فى جوهرها. فأما بالنسبة لأنماط السرد المختلفة، فإن "التحليل السردى للرواة يؤكد الموقع البنائى للراوى إزاء القصة التى يسردها، لا أية خصيصة لغوية مثل المتكلم فى علم النحو" (ريمون-كينان ١٩٨٩: ١٥٩) فالمسألة الأخيرة من اختصاص علماء الأسلوب. والواقع أننا قد نجد راويين يشتركان فى الموقع البنائى نفسه لكنهما يتكلمان بطرائق تختلف اختلافًا جذريًّا بسبب اختلاف خياراتهما اللغوية. ولكن علم الأسلوب فقط هو الذى يأخذ فى اعتباره الخيارات اللغوية المختلفة.

والخطاب فى علم السرد أحيانًا ما يهتم برسم الشخصيات، وخصوصًا الطرائق المختلفة المتبعة فى ذلك مثل التعريف المباشر، والتقديم غير المباشر، والتدعيم من خلال القياس (ريمون-كينان ٢٠٠٢: ٥٩-٧١). وإذا كان علم السرد يهتم بما نعتبره تعريفًا مباشرًا والوظيفة البنائية التى يقوم بها، فإن علم الأسلوب يركز على الألفاظ المعينة المستعملة فى وصف شخصية ما، وتأثير هذه الألفاظ تحديدًا فى مقابل خيارات ممكنة أخرى. وأما عن التقديم غير المباشر فإن ريمون-كينان تميز تمييزًا بنائيًّا بين (فئات مختلفة من) الفعل والكلام والمظهر الخارجى والبيئة. وعادة ما يسلم علم الأسلوب بأمثال هذا الفعل والمظهر والبيئة فى السرد ثم ينتقل إلى فحص أنواع الألفاظ التى اختارها المؤلف ليتمثل تلك "الحقائق الخيالية" (انظر نموذجًا لاستثناء مقصود لتحقيق غرض معين فى ميلز ١٩٩٥: ١٥٩-١٦٣).

ويشبه علم الأسلوب علم السرد فى أنه تطور على مر الزمن وازداد اهتمامه بالقارئ والسياق، وإن كانت اهتماماته تتجلى فيها التطورات فى علم اللغة أكثر من التطورات فى النظرية النقدية. فلقد أصبحت لدينا الآن فروع متعددة من علم الأسلوب مثل علم الأسلوب الأدبى (التطبيقى)، وعلم الأسلوب الوظيفى، وعلم الأسلوب الخطابى، والتحليل النقدى للخطاب، وعلم الأسلوب النسوى، والتداولية الأدبية، وعلم الأسلوب المعرفى، من بين فروع أخرى (انظر ويلز ٢٠٠١). ومهما يكن النموذج اللغوى أو الإطار النقدى المطبق، ومهما يكن تعريف الأسلوب، ومهما تكن علاقته بالقارئ أو بالسياق، فإن علم الأسلوب يتميز عمومًا بالتركيز على وظائف المعالم اللغوية وتأثيراتها.

أسباب وجود الحد الفاصل

يعتبر الحد الفاصل بين "الخطاب" و"علم الأسلوب"، إلى حد ما، نتيجة للطرائق المختلفة التى يرتبط بها علم السرد وعلم الأسلوب بالتحليل الشعرى. ولا يختلف التحليل الأسلوبى للنثر فى القصص الخيالى اختلافًا كبيرًا عن التحليل الأسلوبى للشعر، فكلاهما يركز على استعمال اللغة، وهو الاستعمال الذى يتجلى فى أشكال مختلفة. وعلى العكس من ذلك نجد أن تحليل القص الخيالى فى علم السرد قد ابتعد عن التقاليد التحليلية للشعر، إذ يركز على العلاقة بين أحداث القصة وبين إعادة ترتيبها. وقد استند باحثو علم الأسلوب فى فحصهم للقص الخيالى المنثور إلى مفهوم "التصدير" [أى منح موقع الصدارة] الذى وضعته مدرسة براغ، وكان يقوم فى البداية على البحث فى الشعر. ولم يكن من المدهش أن مفهوم "التصدير"، باعتباره قضية إبراز سيكلوجية تُعزى إلى "**مظاهر الانحراف** عن الاستعمال المتوقع أو العادى للغة" (ستوكويل ٢٠٠٢: ١٤) لم يدخل دنيا علم السرد. والذى يتمتع بالإبراز فى علم السرد هو مفهوم "الاختلاف الزمنى" كما أوضحنا عاليه، وهو الذى يكتسب عدة أشكال من الانحراف عن تتابع الأحداث زمنيًّا وفقًا لمبدأ العِلِّيَّة.

ومن الأسباب الرئيسية الأخرى لوجود الحد الفاصل بين "الخطاب"

و"الأسلوب" أن علم السرد وعلم الأسلوب أقاما علاقات مختلفة مع المبحث العلمى لعلم اللغة. فعلم الأسلوب يستعمل مكتشفات علم اللغة فى تحليله للنصوص اللغوية. وهو يكتسب قوة تحليلية من علم اللغة ويخضع فى الوقت نفسه للحدود التى يفرضها علم اللغة، أى للنصوص اللغوية واستخدام اللغة نفسه. وخلافًا لذلك يستخدم علم السرد مكتشفات علم اللغة استعمالاً مجازيا. فكما ذكرت آنفًا، وضع چينيت مصطلح "الزمن" ليشمل به "النظام"، و"المدة"، و"التواتر". فمن حيث "النظام" نجد أن حالات الاختلاف الزمنى كثيرًا ما لا تكون لها علاقة بمفهوم چينيت للزمن (مثلًا: عندما ذهبت إلى المدرسة أول مرة..." أو "بعد خمس سنوات رأيته مرة أخرى"). ومن المهم أن نشير إلى أن الزمن اللفظى عادة ما يتبع الحقائق الزمنية الطبيعية، فى الأحوال العادية (مثلما يستخدم الفعل الماضى فى وصف الأحداث الماضية) ولكن مصطلح الاختلاف الزمنى عند چينيت (الاسترجاع والتصوير المستقبلى) يبين كيف ينحرف الخطاب عن التتابع الطبيعى لأحداث القصة. ومن هذه الزاوية يبدو أن العلاقة بين "الاختلاف الزمنى" عند چينيت وبين تغيير زمن الفعل علاقة تعارض أساسًا لا علاقة تماثل. ومن المحال، بصورة مطلقة أن يتصور أحد وجود تماثل حقيقى بين الزمن اللغوى ومفهومى "المدة" أو "التواتر" الصحيحين. والعلاقة بين 'النوعية' باعتبارها مصطلحًا نحويًّا [يشير إلى كون الفعل خبريًّا أو إنشائيًّا]. وبين المصطلح نفسه فى الخطاب السردى (أى 'المسافة السردية' والتركيز فى البؤرة) تعتبر علاقة مجازية أيضًا. وعلى غرار ذلك نجد أن مجال "الصوت" فى علم السرد – المختص أساسًا بشكل مستويات السرد وأنماطها – تفصله مسافة شاسعة عن الفئة النحوية التى نشير إليها بالمصطلح نفسه (عند التمييز بين المبنى للمعلوم والمبنى للمجهول).

عبر الحدود الفاصلة

من الجدير بالذكر أن الحدود التى تفصل بين "الأسلوب" و"الخطاب" قد عبرها بعض الباحثين من ذوى الأفق الواسع خصوصًا، وكانت محاولات الدراسة البينية غالبًا مصدرها "معسكر" الأسلوبين، إذا تصورنا وجود معسكرين لعلماء السرد وعلماء

الأسلوب. وأما من جانب باحثى السرد فقد نشرت ريمون-كينان فى عام ١٩٨٩ بحثًا مثيرًا يتضمن نظرات ثاقبة بعنوان "كيف يتجاهل النموذجُ الوسيطَ" وتقدم فيها "الحدس المضاد" الذى يقول إن "إقصاء اللغة" يعتبر سببًا جوهريًا للأزمة فى علم السرد. ولكن ريمون-كينان تعامل اللغة بطريقة مختلفة، إذ تقول:

> ولكن ترى ما الذى أعنيه "باللغة" على وجه الدقة؟ فى ذهنى مدلول للمصطلح: (١) اللغة بصفتها وسيطًا، أو الحقيقة التى تقول إن القصة المعنية تُنقل إلينا بالألفاظ (لا باللقطات السينمائية أو الحركات الإيمائية وما شابه ذلك؛ و(٢) اللغة باعتبارها فعلًا، أو الحقيقة التى تقول إن القصة المعنية يقصها شخص على شخص آخر، وأن هذا القص ليس خبريًا (constative) وحسب بل أدائيًا أيضًا (performative).

(ريمون-كينان ١٩٨٩: ١٦٠)

وأضيفت حاشية لشرح المعنى الأول للغة: "يتخذ هذا البحث اتجاهًا يختلف عن الاتجاه الذى اختاره فيلان [فى كتب **عوالم من كلمات** (١٩٨١)] الذى يقول 'ومع ذلك فإن أسئلتى عن وسيط القص الخيالى لن تؤدى إلى الخروج بأسئلة عن أوجه التشابه والاختلاف بين اللغة والوسائط التمثيلية الأخرى بل ستؤدى إلى الدخول إلى مسائل الأسلوب فيها' (٦-٧)" (١٩٨٩: ١٦٤ حاشية رقم ٤). وبسبب "الاتجاه المختلف" تحول الاهتمام من "الأسلوب" إلى خصائص معينة للغة نفسها: مسارها الخطى، وطابعها الرقمى، وصبغتها الاختلافية، وصفتها التعسفية، وافتقارها إلى الحسم، واعتمادها على التكرار، وطبيعتها التجريدية. ولما كانت ريمون-كينان تؤكد "الخصائص التقنية والسيميائية للوسائط نفسها" (ص ١٦٢) فإنها تتغاضى عمدًا عن مشكلة الأسلوب. وأما عن المعنى الثانى للُّغة – أى اللغة باعتبارها فعلاً – فالذى يخضع للتركيز عليه هو وظيفة السرد ودوافعه، لا أسلوبه. ولم يكن مستغربًا ألا تنتفع ريمون-كينان بعلم الأسلوب.

وأما الأبحاث البينية المنشورة القليلة من جانب علماء السرد فقد كان كتابها عادة

من باحثى علم اللغة الأدبى مثل مونيكا فلوديرنيك (١٩٩٦، ٢٠٠٣) وديفيد هيرمان (٢٠٠٢). وكان هذان العالمان من أصحاب القدم الراسخة فى علم السرد قد استهلا حياتهما العملية بالبحث فى علم الأسلوب وعلم السرد معًا، ولكنهما انتقلا تدريجيًّا إلى جانب علم السرد، مصطحبين معهما خبرتهما المرموقة فى علم الأسلوب أو علم اللغة، وهى الخبرة التى لا تزال واضحة فى كتبهما ومقالاتهما عن علم السرد. وأما عدم تأثير علم الأسلوب تأثيرًا كبيرًا فى غيرهما من علماء السرد فمن الممكن أن نعزوها أساسًا إلى ما يلى: (١) اتجاه الباحثين فى السرد، عن وعى أو من دون وعى إلى "إقصاء اللغة"؛ و(٢) المصطلحات اللغوية التقنية فى علم الأسلوب؛ و(٣) الحقيقة التى تقول إنه على الرغم من ازدهار علم الأسلوب فى بريطانيا (وكذلك فى أوروبا وأستراليا) فإن تطوره كان محدودًا فى أمريكا وإن تكن أمريكا مقر معظم باحثى علم السرد فى العالم الناطق بالإنجليزية.

وأما فى معسكر علم السرد، فقد ظهرت محاولات بينية عديدة، من بينها پول سيمسون (١٩٩٣)، وساره ميلز (١٩٩٥) وجوناثان كلپيپار (٢٠٠١) وپيتر ستوكويل (٢٠٠٢)[٢]. وهذه الأعمال تتميز بتعدد مباحثها، إذ تضم عدة مداخل، وإن كانت لا تزال تحتفظ بهويتها الأسلوبية المميزة بسبب بؤرة تركيزها على اللغة، واعتمادها على علم اللغة. ولا يدعو للدهشة، ما دامت الحالة حالة انتفاع علم الأسلوب بعلم السرد، أن تستخدم النماذج أو المفاهيم السردية فى العالم أطرًا للبحث فى وظيفة اللغة.

ومن الجدير بالذكر أن المحاولات البينية الحديثة تميل إلى الانتفاع بعلم اللغة المعرفى أو العلم المعرفى. ويشهد علم الأسلوب المعرفى (البلاغة المعرفية، والشعرية المعرفية) الذى لم ينشأ إلا فى التسعينيات من القرن العشرين، تطورًا سريع الخطى، يوازى التحول إلى المنهج المعرفى فى جانب علم السرد (انظر هيرمان ٢٠٠٢، بورتولوسى وديكسون ٢٠٠٣). ولنا أن نستنبط العلاقة التكاملية بين علم الأسلوب وعلم السرد من الملاحظة التالية التى وردت فى كتاب ستوكويل **الشعرية المعرفية**:

إذا تأملنا نظرية الصور الذهنية فى سياق أدبى، وجدناها تشير إلى ثلاثة

مجالات مختلفة لعمل هذه الصور، الأول مجال **الصور الذهنية للعالم**، والثانى **مجال الصور الذهنية النصية**، والثالث **الصور الذهنية للغة**. فأما المجال الأول فيشمل جميع الصور الذهنية التى ناقشناها إلى الآن وتتعلق بالمضمون، وأما الصور الذهنية النصية فتمثل توقعاتنا للشكل الذى تظهر به الصور الذهنية للعالم لنا من حيث تتابعها وتنظيمها البنائى؛ وأما الصور الذهنية اللغوية فتتضمن فكرتنا عن الأشكال المناسبة للأنساق اللغوية والأسلوب، والتى نتوقع أن يظهر فيها موضوع ما. فإذا جمعنا بين المجالين الأخيرين وجدنا أن التصدع فى توقعاتنا عن البناء النصى أو البناء الأسلوبى يمثل **انحرافًا خِطابيًّا** ويمثل إمكان تجديد الصورة الذهنية وإنعاشها... ولكن العناوين والفجوات القائمة داخل الصور الذهنية والمسارات فى داخلها يمكن مناقشتها أيضًا من حيث ملامحها **الأسلوبية** والسردية.

(ستوكويل ٢٠٠٢: ٨٠-٨٢ والتأكيد فى الأصل)

ونرى هنا التمييز بوضوح بين القصة (مجال المضمون) وبين الخطاب (أى مجالى التقديم) على الرغم من أن الصور الذهنية فى المجالات الثلاثة تعمل عادة وبطبيعة الحال معًا فى الوقت نفسه، ويتفاعل بعضها مع البعض الآخر فى العملية التفسيرية. ومما له دلالة خاصة أن الخطاب يتكون من مجالين: أولهما المجال النصى/ التنظيمى (أى الخطاب فى علم السرد)[٣] والمجال اللغوى/ الدراسة اللغوية (أى الأسلوب عند الأسلوبيين) ويتصل هذا اتصالاً مباشرًا بالمسألة التى أسعى إلى طرحها: فما دام مستوى التقديم يتضمن خيارات تنظيمية (خاصة بعلم السرد) ولغوية (خاصة بعلم الأسلوب) فإن التركيز على جانب واحد فقط سوف يؤدى إلى إخراج صورة جزئية عن "كيفية تقديم القصة". فإذا أردنا الحصول على صورة أكمل للتقديم السردى، فمن المستحسن والضرورى الجمع بين مسائل علم السرد وعلم الأسلوب.

وإيضاحًا لمرماى أود تقديم تحليل بينى، فى النطاق المحدود للمقال، لقصة صغيرة لإرنست همنجواى:

أعدموا الوزراء الستة رميًا بالرصاص فى السادسة والنصف صباحًا أمام جدار إحدى المستشفيات. كان فى الفناء عدد من البِرَك، وأوراقُ أشجارٍ ميتةٌ رطبةٌ على رصيف الفناء، وكان المطر ينهمر بغزارة، وجميع نوافذ المستشفى مغلقة بإحكام. وكان أحد الوزراء مريضًا بالتيفود، فحمله جنديان إلى الطابق الأرضىّ وأخرجاه وسط هطول الأمطار. حاولا أن يوقفاه مرتكنًا إلى الجدار ولكنه جلس فى بركة من الماء. وقف الخمسة الآخرون بهدوء شديد أمام الجدار. وأخيرًا قال الضابط للجنود إنه لا جدوى من محاولة إيقافه. وعندما أطلق الجنود الطلقات الأولى كان يجلس فى الماء ورأسه فوق ركبتيه.

(همنجواى [١٩٢٥] ١٩٨٦: ٥١)

هذه إحدى المنمنمات التى تشكل الطبعة الباريسية للمجموعة القصصية **فى زماننا** (١٩٢٤) وتظهر فيها بين الفصول فى مجموعة **فى زماننا** (المنشور أول مرة عام ١٩٢٥). وهذه المنمنمة مبنية على حادثة تاريخية حقيقية: ألا وهى حادثة الإعدام البشع لستة وزراء يونانيين، وكان من بينهم رئيس وزراء سابق، فى أثينا عام ١٩٢٢، بعد إخفاق الحملة التى شنتها اليونان على تركيا (انظر سيمسون ١٩٩٦: ١٢٠-١٢٢).

ومن المعالم البارزة سرديًّا ما يسميه چينيت السرد "المكرر": أى تكرار سرد ما حدث مرة واحدة. فالقصة تبدأ بملخص للحادثة، ثم تنتقل بعد وصف المكان إلى إعادة تقديم الحادثة نفسها فى مشهد جديد. وهكذا فإن التقديم المضغوط فى البداية يتفاعل مع التقديم التفصيلى بحيث يدعم أحدهما الآخر.

ويشعر القراء أثناء قراءة المنمنمة بالتوتر القوى بين الطابع الرهيب للإعدام والنغمة الطبيعية التى تسود تقديمه. وينجم جانب من هذا التوتر من ملمح سردى معين، ألا وهو موقف الراوى الخارجى المنفصل عن الحادث والذى يقتصر على مجرد الملاحظة، وينجم جانب آخر منه من سمة خاصة أسلوبية وهى أسلوب الإبلاغ الحيادى الذى اختاره همنجواى. فالملخص الاستهلالى: "أعدموا الوزراء الستة رميًا بالرصاص فى السادسة والنصف صباحًا أمام جدار إحدى المستشفيات" يوحى بأنه

إقرار لحقيقة وحسب، كأنما كان الإعدام حدثًا عاديًا، أى كأنما لم يكن من ينقل خبره فى حاجة إلى تقييمه أو وصف طبيعته الخاصة. قارن منمنمة همنجواى بما أوردته إحدى الصحف عن الحادثة نفسها، وكان همنجواى قد قرأها: "**بشاعات شابت إعدام اليونانيين لزعماء سابقين**" والمقالة الصحفية تتضمن عبارات مثل "**بدأت فظاعات** ذلك الصباح... بتكوين صف يخيم الموت عليه... ويشكل حادثة مفزعة..." (مقتطف من سيمسون ١٩٩٦: ١٢١، والتأكيد من عندى). وعندما كتب همنجواى هذه القصة القصيرة، كان قد خبر من قبل فظائع الحرب العالمية الأولى، فإذا أضفنا إليها خبرته كمراسل صحفى يغطى أخبار الجرائم، فهمنا سر تركيزه على الحرب، ومصارعة الثيران، والقتل فى منمنماته. والواقع أن عالم همنجواى عالم عنف وموت، تعامل فيه البشاعات معاملة الأحداث العادية. وكثيرًا ما يلجأ همنجواى، على نحو ما يفعل فى هذه المنمنمة، إلى استخدام التناقض بين فظاعة ما يمثله الموضوع والصبغة الواقعية لأسلوب تقديمه حتى يلفت النظر إلى تلك الفظاعة. وتزداد شدة التأثير بالنسبة للقراء الذين لم يعتادوا أمثال هذه الفظاعات البشرية، إذ ما أيسر أن يشعروا بالصدمة بسبب "المعاملة العادية" لحادثة الإعدام غير المشروع للوزراء.

وإذا كان السردُ مُقَدَّمًا من مسافة تفصل بين الراوى والحدث، فإن القراء يُزَجُّ بهم فورًا إلى داخل القصة من خلال ملمح أسلوبى بارز فى البداية، ألا وهو ضمير الفاعل فى "أعدموا" وأداة التعريف فى "الوزراء الستة". وهو ما يخلق الترقب والتشويق الذى يطرح سلسلة من الأسئلة: من كان هؤلاء 'الفعلة'؟ ومن كان 'الوزراء الستة'؟ وفى أى منطقة من مناطق ذلك العالم (الخيالى) حدث هذا؟ وفى أى عام (وأى شهر وأى يوم) وقعت هذه الحادثة (الخيالية)؟ فعلى الرغم من أن همنجواى كتب القصة بعد ثلاثة أشهر فقط من وقوع الحادثة التاريخية، فإن القراء لم يتمكنوا من الاطلاع على القصة المنشورة إلا بعد عامين أو ثلاثة، ولم يكن من المحتمل أن يستطيع معظم القراء، وخصوصًا من قرؤوها فيما بعد، أن يربطوا ما بين هذه المنمنمة وبين الحادثة التاريخية. وما دامت الإجابات غير واردة فى النص، فإن الحادثة تكتسب أبعادًا عالمية عامة بسبب عدم تحديد الزمن أوالمكان، لا ولا الجنسية (إذ تظل جنسية الوزراء والجنود غير

محددة). ويبدو أن همنجواى كان يوحى، بفضل كتمان هذه المعلومات، بأن أمثال هذه الجرائم يمكن أن تحدث فى أى مكان وأى زمن فى العالم.

ومن الطريف أن نجد فى الجملة الأولى أداة تنكير واحدة [إحدى المستشفيات/ مستشفى ما] وهو ما يتناقض مع التعبيرات المعرفة السابقة. قارن هذه الجملة بأى من الجملتين التاليتين الأقرب إلى الطبيعة:

١ - أعدموا الوزراء الستة رميًا بالرصاص فى السادسة والنصف صباحًا أمام جدار المستشفى.

٢ - أعدمت مجموعة من الجنود ستة وزراء... أمام جدار إحدى المستشفيات.

فى هذين السياقين الأقرب إلى الطبيعة تظهر 'المستشفى' فى موقع سيكلوجى أقل بروزًا. فأما فى نسخة همنجواى فإن تنكير 'المستشفى' فى السياق القائم على التعريف يجعلها تمثل معلومات لا ينبغى التهوين من شأنها. أى إن اختيار التنكير يمثل انحرافًا يرمى إلى تأكيد أن الإعدام لم ينفذ فى مكانه المعتاد ولكن أمام مستشفى مهمتها إنقاذ الأرواح. والصدام بين طبيعة الحدث ومكان وقوعه يزيد من قسوة الإعدام بصورة بارزة. والواقع التاريخى يقول إن الإعدام نُفذ فى الوزراء فى مكان "يبعد نحو ميل ونصف عن المدينة" وفى منتصف النهار تقريبًا، (مقتطف من سيمسون ١٩٩٦: ١٢١) وإن رئيس الوزراء السابق كان مريضًا فأحضروه من المستشفى، وأما الوزراء الخمسة فجىء بهم من السجن. وأما فى نص همنجواى فإن الستة جميعًا أعدموا رميا بالرصاص أمام جدار مستشفى ما، فجرًا فى الوقت كانت الحياة قد بدأت تصحو، ولهذا تأثير المفارقة القوى.

وفى إعادة تصوير مشهد الحادثة، نجد أن معظم المساحة النصية مكرسة للوزير المصاب بالتيفود. وأما فى الحادثة التاريخية فإن أحد الوزراء مات أثناء الذهاب إلى مكان الإعدام، ولكن الجنود أوقفوا جثمانه وأطلقوا الرصاص عليه مع الوزراء الأحياء. لماذا حذف همنجواى هذه الحقيقة البالغة القسوة إنسانيًّا واكتفى بإضفاء مكانة بارزة فى البناء

للوزير المريض؟ يبدو أن الأسباب شخصية وفنية معًا. إذ كان همنجواى قد أصيب بجرح خطير أثناء القتال فى الجبهة الغربية فى إيطاليا، وربما تكون هذه الحادثة الأليمة قد أيقظت حواسه بصفة خاصة وزادت من تعاطفه مع المرضى. وفى ضوء هذا ربما يزداد تقديرنا للسبب الذى جعله يختار المستشفى مكانًا للقتل. ومن الناحية الفنية، نجد أن تأكيده البنائى للوزير المريض يبرز بصورة بالغة التأثير الطابع اللاإنسانى للإعدام. أما فى الحادثة التاريخية فقد أرغم الجنود الوزير المريض على الوقوف أمام فرقة إطلاق النار بأن حقنوه بجرعات من الإستريكنين. وأما عند همنجواى فلدينا الصعود إلى الذروة فى عبارة "حمله جنديان" (لأن المريض لم يكن يستطيع السير) إلى "حاولا إيقافه أمام الجدار..." (لأن المريض لم يكن يستطيع الوقوف وأخيرًا"كان يجلس فى الماء ورأسه فوق ركبتيه" (أى إن المريض لم يكن يستطيع حتى أن يرفع رأسه وهو جالس). والجملة الأخيرة تشغل موقع التركيز الذيلى (end-focus) [أى إن الوقوع فى ذيل النص يمنح الجملة قوة تركيز] فى النص ويمنحها بروزًا سيكلوجيًّا كبيرًا. ومن المحتمل أن تثير استياءً شديدًا وتعاطفًا عميقًا لدى القراء، إذ يتساءلون كيف يتحمل المرء إطلاق النار على شخص لا يستطيع الانتصاب حتى وهو جالس؟ أما الجملة الوحيدة المخصصة للضحايا الخمس الآخرين "وقف الخمسة الآخرون بهدوء شديد أمام الجدار" فإنها تحاول أن تنقل فيما يبدو، بقصد شديد فى التعبير، شرعة السلوك البطولية عند همنجواى التى تقول: واجه الموت والهلاك بهدوء ودون خوف. وقد تؤدى هذه، من ناحية معينة، إلى إحداث التوازن مع المظهر المزرى للرجل المريض، ومن ناحية أخرى، إلى رد فعل يجمع بين الصدمة والإعجاب من خلال تضاربها مع توقعات القراء.

ولكن أبرز معلم من المعالم السردية للمنمنمة ما يدعوه چينيت "الوقفة الوصفية": أى وصف مشهد من منظور الراوى الخارجى، وهو وصف يستغرق مساحة نصية ولكنه لا يستغرق زمنًا قصصيًّا، ومن ثم جاء تعبير "الوقفة" فى زمن القصة. وهذه الوقفة الوصفية، المحصورة بين الملخص وإعادة تقديم الحدث بالتفصيل، تستغرق ربع مساحة النص الكلى:

كان فى الفناء عدد من البرك، وأوراق أشجار ميتة رطبة على رصيف الفناء، **وكان المطر ينهمر بغزارة، وجميع شبابيك المستشفى مغلقة بإحكام.** (التأكيد من عندى)

وأما المنمنمات الأخرى التى تفصل بين الفصول فى مجموعة قصص فى زماننا، فيسود فيها الفعل والحوار ولا نجد إلا الحد الأدنى من وصف المشاهد. فالواقع أننا إذا نظرنا إلى المنمنمات الثمانى التى تُروى بضمير الغائب، لم نجد فى ست منها أى وصف محض للمشاهد، والوصف فى الاثنتين الباقيتين يشغل مساحة أقل نسبيًّا من النص. والتحليل الأسلوبى يستطيع أن يشرح السبب الذى دعا همنجواى إلى تخصيص هذه المساحة النصية الكبيرة لوصف المشهد فى هذه المنمنمة. إذ نجد فى هذه الوقفة الوصفية البارزة فى البناء "تصديرًا" [أى منح الصدارة] لثلاثة ملامح أسلوبية هى (١) تكرار الفعل الناقص "كان" وكلمة "الفناء"؛ و(٢) إقامة فاصل من الزاوية التركيبية بين الجملة الأولى "أعدموا..." والثانية "كان فى الفناء..." و(٣) عكس ترتيب العلة والمعلول [بمعنى أن المطر يسبق تكوين البرك]. قارن:

"كان المطر ينهمر بغزارة. وكانت على الأرض برك وأوراق شجر ميتة رطبةً على رصيف الفناء".

هذا الشرح لا يزيد عن كونه وصفًا مباشرًا للمنظر، ولكن الأصل عند همنجواى يكتسب معنى رمزيًّا إضافيًّا. فعلى نحو ما سوف يتضح سريعًا، نجد أن تصدير التكرار والإطناب يؤدى إلى لفت نظر القارئ إلى الارتباط الرمزى بين "برك الماء" و"برك الدم"، وبين "أوراق الشجر الميتة" و"أجسام الموتى". وقد تقول بالإنجليزية "ذهب كل أصدقائى القدامى، فأحسست أننى أشبه آخر ورقة على الشجرة" أو"إننى تافه وطفيف مثل ورقة شجرة فى الخريف". كان الوزراء الستة شخوصًا مهمة فى التاريخ البشرى، لكنهم يعاملون الآن معاملة أوراق الأشجار الذابلة التى لابد من كنسها. ولم تكن لجثثهم أهمية تزيد على أهمية الأوراق الميتة. ويبدو أن لهذا صلة برؤية همنجواى العدمية للدنيا. ومما له مغزاه أن التكرار اللفظى غير البارع والفاصل التركيبى [الشاذ]

يُثقلان من الوزن الدلالى للرمزين، وهو التأثير الذى يدعمه الإتيان بعبارة "كان المطر ينهمر بغزارة" **بعد** الجملتين اللتين تشيران إلى أثر الأمطار لا قبلها. والشرح الذى قدمته عاليه يعكس هذا الترتيب، وهو تغيير يزيد من البروز السيكلوجى لعبارة "كان المطر ينهمر بغزارة" ويقلل من الوزن الرمزى لعبارتى "برك من الماء" و"أوراق الشجر الميتة". أضف إلى هذا أ ن تكرار كلمة "الفناء" عند همنجواى يشير إلى أننا لا نشهد هنا بركًا عادية من الماء أو أوراق أشجار ميتة كالتى نشهدها فى كل مكان، بل برك من الدماء وأجسام ميتة **فى الفناء الذى وقعت فيه حالات الإعدام الدموية**. كما إن الانحراف بالبناء، أو عكس الترتيب الذى بجعل النتيجة تأتى أولًا ومن بعدها ما سببها، يلغى صرامة العلاقة بين العلة والمعلول، وهى العلاقة الطبيعية (إذ لا يقتصر الأمر هنا على مجرد تسبب الأمطار فى ...) وفى هذا إشارة وتأكيد بطريقة بالغة الرهافة للمغزى الرمزى لبرك الماء وأوراق الشجر الميتة. وعلى ضوء هذا يمكن أن نرى أن "أوراق الشجر الميتة الرطبة" ترمز لأجساد الموتى المبللة بالدماء. وعلى ضوء هذا لنا أن نفهم فهمًا أفضل تكرار العبارة المتصلة بما سبق "ولكنه جلس فى بركة من الماء" وعبارة "كان يجلس فى الماء ورأسه فوق ركبتيه"، وهى صورة يرثى لها، فالرجل مريض ويتكور فى الدماء. وإذا كان الفناء يرمز إلى ساحة قتل دموية، فإن المستشفى نفسها ترمز فيما يبدو لمقبرة كبيرة: "كانت جميع نوافذ المستشفى مغلقة بإحكام". وهذه الرموز المكانية تمثل تضادًّا دقيقًا مع تكرار وصف مشهد الإعدام وتزيد كثيرًا من عمق تأثيره.

إذن، وبصفة عامة، إذا أردنا أن نقدر حقًّا "كيفية تقديم القصة" فى منمنمة همنجواى فإن علينا أن نجمع بين التحليلين السردى والأسلوبى. أما الأول فيركز على تقنيات البناء مثل التدعيم المتبادل بين الملخص المقتضب وإعادة تقديم المشهد بتفصيلاته، وهى التى تتفاعل مع الوقفة الوصفية البارزة فى البناء والمحشورة بينهما؛ وكذلك موقع الملاحظة المنفصل عن المشهد؛ والتأكيد البنائى والوصف التدريجى لما يحدث للرجل المريض، وهو الذى يتضاد مع الوصف الموجز للضحايا الآخرين. وأما التحليل الأسلوبى، فهو يركز على التعبيرات التى تستخدم أداة التعريف، وهى التى تتضاد مع أداة التنكير التى تليها؛ وعلى عدم التحديد اللغوى للزمن أو للمكان أو

لجنسية الشخصيات؛ والأسلوب المحايد والنغمة الواقعية؛ وتصدير التكرار اللفظى، والحدود بين الجمل، والانحراف بمنطق التتابع التركيبى فى الوقفة الوصفية. وهكذا تتفاعل الملامح السردية والأسلوبية ويدعم بعضها بعضًا، ومن الضرورى أن نشهد تفاعلها حتى نفهم "كيف" يعمل فن همنجواى.

الممارسات الحالية والدراسات فى المستقبل

نظرًا للحدود المضمرة بين "الخطاب" فى علم السرد و"الأسلوب" فى علم الأسلوب، ونظرًا لأن معظم المطبوعات والمناهج الدراسية الحالية إما أسلوبية محضة أو فى علم السرد وحسب، على الرغم من ظهور العديد من المحاولات البينية، فإننى أود أن أقدم الاقتراحات التالية للدراسات فى المستقبل.

من الضرورى فى إطار المناقشات النظرية أن أقدم تعريفات أدق "للأسلوب" فى علم الأسلوب، و"للخطاب" فى علم السرد. أما عن السرد بالوسيط اللغوى فينبغى الإشارة أولاً إلى أن "التقديم السردى" أو "كيف تُروى القصة" يتكون من جانبين: أحدهما تنظيمى والآخر لغوى، إلى جانب مقدار معين من التداخل بينهما. وهكذا يمكن تعريف "الأسلوب" بأنه "الجانب اللغوى من الطريقة التى تقدم بها القصة". ومن ثم فإن "الملامح الأسلوبية" يمكن فهمها على أنها اختيارات الشكل اللفظى أو التقنيات اللفظية. وأما على الجانب السردى، فعلى الرغم من أننا لا نزال قادرين على تعريف الخطاب بأنه "كيف تقدم القصة" أو بصفته "الدال، أو البيان، أو الخطاب أو النص السردى نفسه" (چينيت ١٩٨٠: ٢٧) فلابد لنا أن نبين أننا نركز اهتمامنا، عند إجراء البحوث فى الخطاب من وجهة نظر علم السرد، على التنظيم البنائى لأحداث القصة، وأن ننحى جانبًا الخيارات الأسلوبية أو اللغوية. وطبقًا لهذا فسوف تفهم "الملامح السردية" باعتبارها الاستراتيجيات السردية أو التقنيات التنظيمية.

أضف إلى ذلك أنه من المفيد أن يشير المرء فى كتاب أسلوبى إلى اهتمام علم السرد بالاستراتيجيات السردية، ولما كان الكثير من باحثى الأسلوب غير مطلعين على علم السرد فلابد من تقديم علم السرد إلى دارسى الأسلوب. ومن الغريب أن نجد أن علم

الأسلوب مزدهر فى بريطانيا وأن تطور علم السرد فيها أبطأ كثيرًا من تطوره فى أمريكا على الرغم من أن **جمعية الشعرية وعلم اللغة** ذات المقر البريطانى، وخصوصًا مجلتها الرسمية **اللغة والأدب**، قد قامت بدور مهم فى تشجيع التلاقى بين علم الأسلوب وعلم السرد.

ومن المفيد فى كتاب عن علم السرد أن نحدد نطاق البحث للقراء وأن نبين أننا إذا أردنا أن نرى رؤية أكمل "كيفية تقديم القصة" فإن علينا أن نهتم اهتمامًا أكبر "بأسلوب" الكاتب، وهو الذى أجاد چيمز فيلان تعريفه فى كتابه **عالم من الكلمات** قائلاً "إن الأسلوب مصطلح محدد، يستخدم للإشارة إلى استخدامات مخصوصة فى النظام [اللغوى]. و'الأسلوب' له أيضًا معنى آخر سوف أتوسع فيه فيما بعد، وهو **العناصر المعينة فى الجملة أو فى الفقرة التى تضيع عند الشرح**" (فيلان ١٩٨١: ٦، التأكيد من عندى). والبحوث فى علم السرد كثيرًا ما لا تتطرق إلى تلك العناصر فى الجملة أو فى الفقرة التى تضيع عند الشرح"، ولكن، حسبما تثبت تحليلات فيلان الشارحة، تتسم هذه العناصر بأهمية كبيرة "لكيفية تقديم القصة" لكثير من الأنواع الأدبية السردية. والواقع أن مقارنة كتاب فيلان **عالم من الكلمات** (والكتب فى علم الأسلوب) بكتابه الصادر عام ١٩٩٦ بعنوان **علم السرد باعتباره بلاغة** (وغيره من الكتب فى علم السرد) سوف يؤدى قطعًا إلى إدراك شيئين معًا، الأول أن الانتباه الوثيق إلى عمل اللغة يمكن أن يأتى بنتائج مفيدة فى التحليل السردى، والثانى أن الحصول على صورة أكمل يقتضى الانتباه لا إلى التقنيات اللغوية فقط بل إلى التقنيات التنظيمية أيضًا. والكثير من المحاولات البينية المشار إليها عاليه، مثل البحث الذى كتبته مونيكا فلوديرنيك عام ٢٠٠٣ بعنوان "التسلسل الزمنى، والزمن، وزمن الفعل والتجريب فى السرد" يثبت إثباتًا ناصعًا ما يمكن أن يعود علينا من مكاسب إذا عالجنا بعض الشواغل السردية (مثل التسلسل الزمنى) والشواغل الأسلوبية (مثل زمن الأفعال) معًا.

ولكن على الرغم من أن أبحاث فلوديرنيك وهيرمان تبين بالأمثلة كيف يستطيع علم السرد أن يستفيد من التحليل الأسلوبى أو اللغوى، فإن باحثى علم الأسلوب والطلاب المتخصصين فى الأدب قد تثبط همتهم كثرة المصطلحات التقنية فى علم اللغة فى الكثير من المطبوعات عن علم الأسلوب. ولكن عددًا كبيرًا من الدراسات فى علم الأسلوب موجهة للقراء ودارسى اللغة والأدب ويراعى فيها الاقتصار على أدنى حد ممكن من المصطلحات التقنية، مثل تلك المنشورة فى سلسلة تسمى (Interface series): وعنوانها "اللغة فى الدراسات الأدبية" وتنشرها دار رتليدج (Routledge). والبديل توجيه القراء والدارسين إلى "القراءة الدقيقة" فالقراءة الدقيقة، كما نعرف جميعًا، كانت شائعة لفترة زمنية معينة، ثم فقدت أفضليتها فى العقدين الأخيرين بسبب أوجه قصورها الأيديولوجى. وقد حل علم الأسلوب محلها فى بريطانيا إلى حد بعيد، وأما فى أمريكا، حيث يتعرض علم الأسلوب نفسه للإقصاء الشديد، فلقد أصبح الدارسون يتجاهلون الأسلوب تجاهلًا شديدًا منذ "وفاة" القراءة الدقيقة. ومن الطريف أن هيئة مقرها أمريكا تسمى (NARRATIVE listserv) نشرت دعوة إلى تقديم مقترحات بعنوان "هنرى جيمز والمذاهب الشكلية الجديدة"، وتلفت النظر إلى القراءة الدقيقة قائلة: "إن القراءة الدقيقة تبدى ما يدل على عودتها، بعد أن فقدت امتيازها، باعتبارها مذهبًا محافظًا، ضيق الأفق، بل ممارسة نقدية 'متعسفة'. ولكن هذه العودة يصحبها قلق شديد: بأى معنى من معانى الجدة تعتبر المذاهب الشكلية الجديدة 'جديدة'؟ وما الطرائق التى قد تعود بها إلى النقد الجديد مع إدراك أوجه قصورها؟.."[٤].

لا شك أن علينا ونحن نقوم بالقراءة الدقيقة أن نحاول التخلص من أوجه قصورها القديمة. أعنى أن المدخل ذا التوجه اللغوى، سواء أسميناه علم الأسلوب أو القراءة الدقيقة، قد يكشف لنا عن أشياء كثيرة حول "كيفية تقديم القصة" تتجاوز شواغل علم السرد ذى التوجه البنائى. ونظرًا لهذه الحقيقة علينا أن نشجع الطلاب على دراسة مناهج وقراءة كتب فى مجالى الدراسة المشار إليهما. ومن المأمول أن تبذل جهود واعية، فى ظل الإدراك الواضح للتكامل بين "الأسلوب" و"الخطاب" (على نحو ما

يبحثه علم السرد) للجمع بين مشاغل علم السرد وعلم الأسلوب/ القراءة الدقيقة فى نقد السرد.

أضف إلى ذلك – إن توسعنا فيما دعت إليه ريمون-كينان من قبل – أن البحوث من وجهتى نظر علم السرد وعلم الأسلوب فى فن التقديم السردى يمكن أن تثرى بالنظر فى العلاقة بين الوسيط اللغوى والوسائط الأخرى، على نحو ما نستطيع أن نرى فى الثمار المتزايدة التى نجنيها من دراسات أجهزة الإعلام، خصوصًا من الزاوية السردية. وأما بالنسبة لمنمنمة همنجواى فنستطيع أن نبحث كيف يمكننا (أو يستعصى علينا) نقل التقنيات البنائية واللغوية إما مباشرة وإما بطريق مباشر إلى شاشة السينما أو التلـفـزيون . وما دام الفيلم يعتمد بطبيعته على المشاهد، فإن الملخص الاستهلالى فى المنمنمة لا يمكن أن نستبدل به إلا مشهدًا يصور، مثلاً، بعض الجنود الذين يطلقون النار على الوزراء الستة، أو مشهد الجثث الستة بعد القتل حيث من المحال نقل التضاد بين التعبيرات المُعَرَّفَةِ بأداة التعريف وبين الاسم النكرة التى يتلوها، وحيث يكون من الصعب إخفاء الجنسية بسبب مظهر الملابس أو الأزياء الرسمية، أو هذه وتلك، للأشخاص الذين نصورهم. وبعد هذا المشهد الافتتاحى، تعتبر إعادة التقديم استرجاعًا من نوع الفلاش باك. ولكن إعادة تقديم المشهد على الشاشة يختلف عن إعادة التقديم الطبيعية فى نص همنجواى إذ سيبدو أقل من النص فى الإيحاء بالصبغة الطبيعية، ما دمنا لا نستطيع على الشاشة إلا تقديم المشهد مرتين بدلًا من ملخص يتلوه مشهد يؤكده. وإذا لم يكن من الصعب فى السينما نقل التأكيد البنائى للوزير المريض فى إعادة التقديم، فقد تقل سهولة إظهار الدلالة الرمزية للمكان، كما تشير إليها الوظيفة المشتركة للإبراز البنائى غير العادى، والتكرار اللفظى، والانحراف فى الحد الفاصل [بين الجمل] والترتيب [أى سبق المعلول للعلة] فى نص همنجواى. من الصحيح أن تنجح لقطة قريبة فى نقل رمزية "أوراق الشجر الميتة الرطبة"، ولكن اللقطة القريبة لبرك الماء قد لا تنجح والمخرج قد يتمثل فى تصوير برك من الماء المختلط بالدم، أو تقديم مشاهد مماثلة لبرك الماء وبرك الدم.

وأما من حيث البحث فى "الأسلوب" فنقول أخيرًا إننا نستطيع أن نستطلع إمكان إجراء مقارنة بين اللغات، حيثما كان ذلك يقبل التطبيق، إذ ربما يلقى ذلك ضوءًا جديدًا على كيفية استناد اختيارات المؤلف الأسلوبية إلى خصائص اللغة المحددة التى يستخدمها.

الحواشى

١- اختيار الطرائق المختلفة للتركيز على البؤرة يعتبر فى جوهره اختيارًا بنائيًّا، ولكن هذه الطرائق المختلفة ذات مؤشرات لغوية مختلفة، ومن ثم فهى تجتذب اهتمام الباحثين فى الأسلوب.

٢- معجم علم الأسلوب الذى وضعته كيتى ويلز يتضمن أيضًا مفاهيم متعددة من علم السرد، وهو ما يوحى ضمنًا بإدراج شواغل علم السرد.

٣- ولدينا أيضًا بطبيعة الحال عناصر تنظيم نصىٍّ أخرى مثل عناوين الفصول، وأقسام الفصل، والتقسيم إلى فقرات إلخ.

٤- أرسل الإيميل إلى

Beartooth<karhunhammas@Lserv.com>

فى ١٤ مايو ٢٠٠٣

ثم أعيد إرساله من

NARRATIVE-error@ctrvax.Vanderbilt.

يوم ١٥ مايو ٢٠٠٣

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Bortolussi, M. and Dixon, P. (2003). *Psychonarratology.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Culpeper, J. (2001). *Language and Characterization in Plays and Texts.* London: Longman.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology.* London and New York: Routledge.

Fludernik, M. (2003). "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative." *Language and Literature* 12, 117–34.

Fowler, R. ([1977] 1983). *Linguistics and the Novel.* London: Methuen.

Hemingway, E. ([1925] 1986). *In Our Time,* Collier Books Edition. New York: Macmillan.

Herman, D. (2002). *Story Logic.* Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse,* trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Leech, G. N. and Short, M. H. (1981). *Style in Fiction.* London: Longman.

Mills, S. (1995). *Feminist Stylistics.* London and New York: Routledge.

Phelan, J. (1981). *Worlds from Words.* Chicago: The University of Chicago Press.

Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric.* Columbus: Ohio State University Press.

Rimmon-Kenan, S. (1989). "How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology." *The Journal of Narrative Technique* 19, 157–66.

Rimmon-Kenan, S. ([1983] 2002). *Narrative Fiction,* 2nd edn. London and New York: Routledge.

Semino, E. and J. Culpeper (eds.) (2002). *Cognitive Stylistics.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Shen, D. (2001). "Narrative, Reality and Narrator as Construct: Reflections on Genette's Narration." *Narrative* 9, 123–9.

Shen, D. (2002). "Defence and Challenge: Reflections on the Relation Between Story and Discourse." *Narrative* 10, 422–43.

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology, and Point of View.* London and New York: Routledge.

Simpson, P. (1996). *Language Through Literature.* London and New York: Routledge.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics.* London and New York: Routledge.

Wales, K. ([1990] 2001). *A Dictionary of Stylistics,* 2nd edn. Harlow, UK: Pearson Education.

الفصل التاسع

التداولية اللغوية فى القصص الخيالية السردية

ريتشارد وولش

أصبح التفكير فى قضيته لا يتخلى الآن عنه قط. تساءل عدة مرات إن كان من المستحسن أن يعد وثيقة مكتوبة دفاعًا عن نفسه ويقدمها إلى المحكمة. كانت فكرته تقديم وصف موجز لحياته، وأن يقوم فى حالة كل حادثة مهمة نسبيًّا بشرح أسباب ما فعله، قائلاً إن كان يرى الآن أن فعله ينبغى أن يدان أو يقبل مقدمًا أسباب حكمه عليه.

(كافكا [١٩٢٥] ١٩٩٤: ٨٩)

جـوزيف ك.، بطل رواية كافكا **المحاكمة**، يجد نفسه فى موقف لا تستطيع جهوده فيه لإثبات براءته وإيضاح حالته أن تجد لها بؤرة تركيز أو حدودًا تحدها: فكل ما يستطيعه هو التفكير فى تقديم التماس يتخذ صورة سرد وافٍ لحياته. وجهودنا نحن لفهم الظروف الشاذة التى تحيط بالفعل السردى الذى يتخيله ك. ترتبط ارتباطًا حاسمًا بحقيقة مميزة عن جهود كافكا: بينما يتأمل ك. إمكان كتابة سيرة ذاتية ينخرط كافكا فى القص الخيالى. والفهم المعتاد للقص الخيالى يقول إن له علاقة من الدرجة الثانية بالعالم الحقيقى، من خلال منطق المحاكاة الخاص بالتمثيل الخيالى: أى إنه يمثل أحداثًا أو يحاكى ضروبًا من الخطاب نستوعبها نحن من طريق الأشكال غير الخيالية للفهم السردى. وهكذا فحتى تكون القصة الخيالية غير واقعية من بعض جوانبها (كما هو الحال هنا) فإنها يمكن أن تفهم من حيث علاقتها بالأنماط المألوفة للسرد: وهى لا تقتصر على الجهد الذى يبذله المتهم لتبرير موقفه، وخطاب السيرة الذاتية الأخلاقية، ولكنها تتضمن القصص السيكلوجية للإحساس بالذنب، وبضعة أنواع من السرد القانونى الذى يغذو الإطار المرجعى الشامل لرواية المحاكمة.

ومن ناحية أخرى نرى أن مكانة السرد فى السياقات غير الخيالية، مثل الدراسات القانونية، قد اجتذبت اهتمامًا كبيرًا فى السنوات الأخيرة. ويخصص الكتاب الذى وضعه هـ. پـورتر أبوت بعنوان **مقدمة كيمبريدج إلى السرد** فصلاً كاملاً "للتحاج السردى"، والحالة التى يعتبرها نموذجًا له هى الجهود السردية المتنافسة من جانب النيابة والدفاع فى محاكمة ليزى بوردن عام ١٨٩٣ – وهى المحاكمة التى ساءت سمعتها – إذ كانت متهمة بقتل أبيها وزوجته (وحكم لها بالبراءة) (أبوت ٢٠٠٢: ١٣٨–١٥٥). ويؤكد أبوت أن النيابة والدفاع، فى هذه المحاكمة وفى غيرها، يحاولان إثبات المصداقية السردية من خلال تمثيلهما للأحداث "بحبكات رئيسية" ذات بلاغة فى صالح كل طرف، والذى يعنيه أبوت هو استعمال هياكل سردية مألوفة تتمتع بسلطة ثقافية راسخة. وهكذا فإن "افتقار ليزى بوردن للعواطف" فى مواجهة حادثتى القتل تتحول سرديًّا عند أحد الطرفين إلى صدمة فتاة فاضلة،وعند الطرف الآخر إلى الشر وبرود الدم، الذى يربطها بليدى ماكبث (ص ١٤٧–١٤٩) . وقضية الصدق السردى فى سياق القضاء قضية ذات نصل حاد (إذ كانت ليزى بوردن تتعرض لخطر الإعدام): ومع ذلك فإن الطاقة الشارحة للسرد هنا لا تعتمد على علاقة السرد بالحقيقة الواقعة بقدر ما تعتمد على علاقتها بضروب السرد الأخرى، وهذا هو الأساس الذى يبنى عليه كل طرف حجته. بل إنهما لا يستطيعان شيئاً آخر حتى فى لحظات الانعكاس الذاتى حيث يتهم كل طرف صاحبه بأنه يفعل هذا.

والمسألة العامة هنا هى أن جميع أنواع السرد، الخيالى منه وغير الخيالى، مصطنعة: أى إن ضروب السرد أبنية مشيدة، وهى تستمد معانيها من الطبيعة الداخلية لنظام السرد. ويرى بعض المنظرين أن هذه الخصيصة العامة للسرد تتضمن مفهوم 'الخيالية' بصورة كاملة: أى إنه إذا كانت جميع أنماط السرد تستمد معناها من علاقاتها بأنماط السرد الأخرى، لا من أى علاقة مباشرة بالواقع، فلن يكون هناك معنى لاستخدام هذا النوع من العلاقة ذات الدرجة الثانية بصفة خاصة فى وصف القصص الخيالية، ولكن الحقيقة 'المربكة' تظل قائمة: وهى أن السرد من جانب النيابة والدفاع فى محاكمة ليزى بوردن كان يتضمن الزعم بقول الحق، وهو ما يزعمه كافكا فى روايته، ومن ثم فإن

هذين النوعين الثقافيين من السرد يطرحان افتراضين تفسيريين مختلفين. وفى هذا الصدد نجد أن نشأة المفهوم العام 'للسردية' لم تنجح على الإطلاق فى أن تحل محل قضية 'الخيالية'، بل إنها كشفتها فعلاً باعتبارها مشكلة نظرية، فإذا كان منطق التمثيل السردى لا يقدم دفاعًا صلبًا عن التمييز بين 'الخيالى' و'غير الخيالى' فإن مركز الاهتمام النظرى سوف يتحول بالضرورة من مادة السرد الخيالى إلى فعل السرد الخيالى، أى من المنتَج الخيالى إلى إنتاج ذلك المنتج. كيف نستطيع إذن أن نفهم السرد الخيالى باعتباره فعلًا إحاليًّا أو باعتباره فعلاً توصيليًّا؟ هذا هو السياق الذى أريد أن أقدم فيه مدخلاً تداوليًّا إلى قضية "الخيالية": وهو مدخل يعتمد على مجالات البحث الفلسفية واللغوية فى الاستخدام التوصيلى للغة، ويستند بصفة خاصة إلى الإطار الفكرى لنظرية الصلة [بالحياة خارج النص].

تدور المعالجات الحديثة للطابع الخيالى ["الخيالية" fictionality] بصفة عامة حول حيلة واحدة أو أكثر من بين عدد محدود من الحيل النظرية، والتى يمكن أن تفهم بصورة جماعية باعتبارها إشارات إنكارية تبنى من خلال ضروب متعددة من الإزاحة. ومعنى هذا الكلام أن هذه المعالجات تواجه مشكلة 'الطابع الخيالى' بطرائق منوعة باعتبارها مشكلة الصدق، وتحلها بالفصل بين الفعل الخيالى وبين مجال الحقيقة، أى بإبعاد العمل الخيالى عن أى نظام مشفر للتمثيل أو للغة. وأنواع الحيل النظرية التى أشرت إليها هى: ابتكار راوية بصفته مصدرًا للخطاب الخيالى، وإعادة وصف الأبنية الخيالية باعتبارها عوامل مساعدة فى لعبة تصديق ما يحدث، وفكرة أفعال الكلام المصطنعة، واستعادة الإحالات الخيالية باعتبارها إحالات حقيقية إلى عوامل خيالية. أما الحيلتان الأوليان فتضعان لغة القص الخيالى نفسها داخل الإطار الخيالى، والحيلة الثالثة تسلبها المصداقية باعتبارها لغة غير جادة، وتحرمها من مسؤولية التواصل؛ والحيلة الرابعة تسمح للغة القص الخيالى بأن تصبح حقيقية وجادة من دون أن تصبح خيالية على وجه الدقة (أى فى حدود عدم التزام لغة القص الخيالى بالتزامات إحالية). أى إن مفتاح الكتابة الخيالية يوحى بأنها توجد فى مكان آخر، كأنما كان الطابع الخيالى لا يمثل مشكلة إلا بالنسبة للغة. وهذا عجيب ما دامت اللغة، وفق ما أتصور، هى ما يجعل التصور الخيالى ممكنًا، وأقول من جديد إننى أعنى باللغة هنا – بشكل موسع –

أى نظام مشفر للتمثيل، ما دامت القصص الخيالية – بغض النظر عن الوسيط الخاص بها – تعتمد اعتمادًا موازيًا على اللغة، أى على شفرة تمثيلية، لا على مجرد الوهم المعرفى.

أريد أن أقول إن الطابع الخيالى يعمل داخل إطار تواصلى، فهو يكمن فى إحدى طرائق استعمال اللغة، ويكمن تميزه فى التركيبة البلاغية التى يسهل إدراك تميزها والتى تُنشئها طريقة استعمال اللغة. وأفترض أنه من المفيد التمييز بين الطابع الخيالى للسرد وبين الطابع السردى [السردية] بصفة عامة، أى إننى أريد أن أمنح قوة كاملة للقول بأن السرد كله بناء مصطنع، وأنه فى حدود هذا المعنى المقيد بصرامة خيالى، ولكننى أقول مع ذلك إن السرد الخيالى يلعب دورًا ثقافيًّا متميزًا مترابط المعنى، وإننا فى حاجة إلى مفهوم متميز للطابع الخيالى حتى نبرر هذا الدور ونفسره. وأفضل شرح له هو الشرح الوظيفى والبلاغى لا الشرح الشكلى: صحيح أن لدينا خصائص شكلية ترتبط ارتباطًا شديدًا بالقص الخيالى، ولكنها تقدم الشروط الضرورية أو الكافية للطابع الخيالى. أما إذا قلنا إن الطابع الخيالى صفة وظيفية فإننا نعنى بذلك أنه استعمال خاص للغة؛ وإن قلنا إنه بلاغى كنا نقول إن هذا الاستعمال الخاص يتميز بنوع مثير للانتباه التفسيرى للقارئ أو للجمهور. ولا يوجد نموذج يعامل الخطاب الخيالى باعتباره واقعًا فى إطار إنكار [الصدق] الشكلى أو المتعمد أو الأنطولوجى ويستطيع أن يحقق المعايير المذكورة لمفهوم الطابع الخيالى. وإذا كان الطابع الخيالى يكمن فى طريقة متميزة لاستعمال اللغة، فإن إيضاحه لا يكون بربط تميزه بآلية حَجْرٍ من نوع ما، وُضع تصورها على وجه الدقة للحفاظ على اتفاقه مع الاستعمال غير الخيالى، على حساب انتزاعه بصورة ما من سياقه التوصيلى الفعلى. وإذن فإن التميز البلاغى للقص الخيالى يتمشى مع استمرار التواصل بين الاستعمالات الخيالية وغير الخيالية للغة. فالطابع الخيالى من الموارد البلاغية التى تمثل جزءًا لا يتجزأ من الاستعمال الجاد للغة فى إطار توصيلى فى العالم الحقيقى.

أريد أن أعيد صياغة المشكلة التى طال عليها القدم والتى تتعلق بانتباهنا إلى الطابع الخيالى للأدب، إذ إنها بمثابة تحدٍّ دفع النقاد إلى الدفاع بصور متنوعة عن فن الشعر، وإلى طرد الشعراء من الجمهوريات [مثل جمهورية أفلاطون] على مر القرون، قائلاً إنها مشكلة التوفيق بين الطابع الخيالى وحقائق الحياة الفعلية، أى مشكلة صلته

بحياتنا، فإن مفهوم الصلة المذكور يظهر بعدة معانٍ محددة تمامًا، فى مجالين نظريين متميزين ولهما حدودها الواضحة، بل وثبتت أهميتهما فى المناقشات التى جرت فى الآونة الأخيرة للطابع الخيالى: أولهما نظرية العوالم الخيالية، التى تركز على فعل الإحالة، والثانية نظرية أفعال الكلام، خصوصًا ما يشتبك منها مع المبادئ التى وضعها جرايس "للدلالات الباطنة فى المحادثة" (جرايس ١٩٨٩) حيث يَنْصَبُّ التركيز على فعل التواصل. ونظرية الصلة نفسها مدخل مرتبط بالتواصل مع منظور التداولية اللغوية [أى استعمال اللغة] واللغويات المعرفية، وعلى الرغم من أن هذا المجال من مجالات البحث لم يُدْرَجْ فى أى دراسة تفصيلية للطابع الخيالى، فإنه يوحى بأن وضع نظرية تداولية للقص الخيالى يمكن أن يفيد فائدة كبرى من متابعة العلاقة بين الطابع الخيالى ومسألة الصلة.

وتظهر قضية الصلة فى نظريات العوالم الخيالية فى صورتين: الأولى والأضيق قضية داخلية فى عالم خيالى ما، وترتبط بمشكلة عدم الاكتمال، والثانية خارجية وترتبط بما للعوالم الخيالية من صلة شاملة بالقارئ. فأما كون عدم الاكتمال مشكلة لنظرية العوامل الخيالية فيرجع إلى سبب يقول إننا لا يمكن أن نتوقع أن يكون نص القصة الخيالية ممثلاً كاملاً لعالم معين، لا بل ولا أن يقدم أساسًا كافيًا لإجراء عملية استنباط شاملة، إذ لا بد على الدوام من وجود فجوات ومناطق يتعذر تحديدها فى البناء التفسيرى للعوالم الخيالية، وهو ما يمثل انحرافًا مهمًا عن النموذج الفلسفى للعوالم الممكنة التى تبنى عليه نظرية العوالم الخيالية، ما دام من البديهيات أن العوالم الممكنة كاملة منطقيًا. وأما الرد النظرى فكان يتمثل فى الاستعانة باستراتيجيتين استرجاعيتين. الأولى هى التى اقترحتها مارى-لور ريان، وتقضى بالتوفيق بين العوالم الخيالية والإطار المنطقى لنظرية العوالم الممكنة بافتراض وجود "مبدأ الحد الأدنى من الاختلاف": ومبدأ الحد الأدنى من الاختلاف يفرض علينا أن نعتبر أن عالم النص كامل، وأنه يتماهى مع العالم الفعلى باستثناء الجوانب التى ينحرف فيها عن النموذج، صراحة أو ضمنًا، بطبيعته الذاتية وكذلك بفضل أية أعراف تستدعيها من أعراف النوع الأدبى (ريان ١٩٩١: ٥١). ومن هذه الزاوية، إذن، يصبح العالم الخيالى نفسه كاملاً، رغم كل شىء، حتى ولو لم

يكن تفسير القارئ الفعلى له فى النص كاملاً. لكن إذا كانت المشكلة فى الحقيقة عدم الاكتمال المنطقى، فإن مبدأ الحد الأدنى من الاختلاف لن يفيدنا فى شىء، إذ توجد مسائل غير محسومة فيما يتعلق بخصائص السرد فى أى قصة خيالية لا تسترشد استرشادًا حاسمًا بنموذج العالم الفعلى (كم مرة على وجه التحديد حاول ك. النظر فى إعداد وصف موجز لحياته؟) ومن ناحية أخرى، إذا افترضنا أن مبدأ الحد الأدنى من الاختلاف يقتصر على القيام بدور تكميلى فى رسم صورة عالم "شامل إلى حد معقول" (ريان ١٩٩١: ٥٢) فإن هذا الافتراض يطرح سوالاً يقول: إلى أى مدى يستطيع القارئ أن يتابع ملء الثغرات التى يتيحها هذا الافتراض نفسه؟ وما المعيار الذى يحد من هذا الجهد التفسيرى؟ مهما تكن أهداف التفسير التى نختار تعريفها، فإن المعيار المطلوب هو الصلة بهذه الأهداف.

ويستشهد توماس پاڤيل بإجابة ريان عن مشكلة عدم الاكتمال فى العوالم الخيالية، قائلاً إن لديه حلًّا بديلاً يتمثل فى أن نتصور أنها عوالم ذوات أحجام مختلفة، تحددها النصوص التى بنيت منها، وأنها مفتوحة أمام المعلومات المستقاة من خارج النصوص، وفقًا لمبدأ الحد الأدنى من الاختلاف. من دون أن تبلغ "الحد الأقصى" (پاڤيل ١٩٨٦: ١٠٧-١٠٨). ومن ثم فلنا أن نستنبط نظريًّا أن ك. يعانى من التهاب فى الزائدة الدودية، ما دام النص لا ينفى ذلك، ولكنه يهمل الإشارة إلى أن جده لوالدته كان يعانى من ذلك المرض، وإن كان الاستنباط الأخير يقوم على أساس أصح، استنادًا إلى مبدأ الحد الأدنى من الاختلاف، ما دامت جراحة إزالة الزائدة الدودية لم تكن متاحة فى زمن أجداده. وشرح پاڤيل يقدم فكرة الصلة، وهى فكرة جوهرية، قائلاً "لابد أن نفترض شكلاً ما من أشكال الحجب التدريجى للاستنباط، ومقاومة متزايدة للوصول إلى الحد الأقصى، فى معظم العوالم الخيالية، حتى تحول دون اتساعها بلا نهاية فى دروب لا صلة لها بالموضوع" (پاڤيل ١٩٨٦: ٩٥). ولكننا ما إن نسمح بدخول فكرة الصلة حتى نجد أنها قد طردت تمامًا فكرة عدم الاكتمال. ولا ينشأ أى اختلاف عملى بين الوصول بفهم "حقائق" العالم الخيالى إلى الحد الأقصى، بصورة مستقلة عن التفسير النصى، وبين فهم هذه الحقائق فهمًا خاصًّا، استنادًا إلى ما يمكن استنباطه من

النص، ما دام نطاق الاستنباط فى الحالتين غير محدود، من ناحية المبدأ. أى إن أفق لقاء القارئ مع إحدى القصص الخيالية لا يحدده ما يمكن استنباطه بل ما هو جدير بالاستنباط، فالقارئ لن يتابع القراءة الاستنباطية بعد أن يصل إلي الحد الذى تتوقف عنده صلة ما يستنبطه بتفاصيل القصة المحددة، فى سياق تفسيرى خاص. وهذا هو الحد التداولى، ولكن مثل هذا الحد هو الذى يستطيع وحده أن يوضح لنا أن الصور التمثيلية فى القصص الخيالية لا تقتصر على الوجود وحسب (بغض النظر عن الأحوال التى تحدد معنى ذلك) بل إنها تُنقل إلى المتلقى أيضًا.

وتأتى أمثال هذه الاعتبارات بالمعنى الآخر الذى تنشأ فيه فكرة الصلة فى نظرية العوالم الخيالية. ويعلن پاڤيل أن "مبدأ الصلة" يمثل واحدًا من مبدئين اثنين جوهريين للإحالة الخيالية (١٩٨٦: ١٤٥)، ولكن نوع الصلة الذى يقصده هنا يختلف تمامًا عن الصلة الداخلية المفترضة سلفًا فى المناقشة الجارية حتى الآن، إذ إنه يفصح عن صلة خارجية شاملة بين العوالم، ومن ثم فهو يعتمد على إدراك القارئ للعالم الخيالى. ومع ذلك، فكما سبق أن رأينا، لابد أن يعتمد هذا الإدراك على معايير صلة من مرتبة مختلفة تمامًا، حتى لا يتحول إلى مشروع لا نهاية له. وإذن فإن هذه العلاقة بين العوالم تمثل استرجاعًا ثقيل الوطأة بصورة غريبة للجهد الأصلى الذى يفترض أن القارئ قد بذله فى بناء العالم، وهو الذى كان يجب أن يتابع (تحت عنوان "الحد الأدنى من الاختلاف") متابعة دقيقة من حيث اختلافه عن غيره. هل هذان نوعان من الصلة، أحدهما داخلى والآخر خارجى، ويتميز كل منهما عن الآخر فى نهاية المطاف؟ أم تراهما، إذا أنعمنا النظر حقا، ينصهران معًا فى أثناء إزالة المفهوم الذى يتدخل بينهما، وهو مفهوم العوالم الخيالية نفسه؟ إن مفهوم الصلة فى نظرية العوالم الخيالية يحده افتراضان أريد أن أقاومهما: يقول أحدهما إن "الحقائق" فى القصص الخيالية تتمتع باستقلال له دلالته عن اعتبارات الصلة؛ ويقول الثانى إن الصلة يمكن أن تكون داخلية فى العالم الخيالى؛ وإنها لا يمكن أن تعنى شيئًا مستقلاً عن فعل التوصيل. أما رأيى المعارض فيقول إن البرنامج التفسيرى للقارئ لا يمكن فهمه داخل حدود أى عالم خيالى، أو حتى فى إطار علاقته بوجوده الخيالى، إلا من حيث توصيله الفعلى [إلى القارئ]، وإن

الصلة، حتى إذا وصفت داخليًّا باعتبارها الصلة بالقصة، تمثل فى جميع الحالات صلة بالقارئ، أى إنها صلة متبادلة [بين الداخل والخارج].

وفكرة التوصيل، بطبيعة الحال، فكرة أساسية فى العلاقة بين الطابع الخيالى ونظرية أفعال الكلام. والوصف المعتمد الذى تقدمه نظرية أفعال الكلام للخطاب الأدبى، حسبما وضعه أولاً ريتشارد أومان (١٩٧١) وجون سيرل (١٩٧٥) هو نموذج محاكاة أفعال الكلام، حيث لا يعتبر فعل الكلام من جانب المؤلف جادًّا وحقيقيًّا، بل هو متصنع وحسب، وهو ما يعلق فعليًّا شروط الملاءمة (أو شروط التوافق) التى ترتبط عادة بأداء أفعال الكلام. ولكن نموذج المحاكاة يقوضه أن الروايات المكتوبة بضمير الغائب عادة ما لا تلتزم بمعايير أية أفعال كلام غير خيالية وتنتمى إلى العالم الحقيقى، وعلى سبيل المثال فى استراتيجيات السرد العادية التى يعرف الراوى فيها كل شىء. وإطار أفعال الكلام المصطنع لا يفسر الطابع الخيالى لأن بلاغة هذا الطابع كثيرًا ما تكمن فى السرد نفسه، فالجملة الأولى من المقتطف الذى استشهدت به من رواية المحاكمة، على سبيل المثال، تقاوم اعتبارها من أفعال الكلام غير الخيالية المصطنعة من حيث المضمون (الوصول إلى أفكار شخص آخر) ومن حيث الشكل (المنظور الزمنى المزدوج للتركيز الداخلى على البؤرة، وهو الذى يتجلى فى كلمة الآن الغريبة).

ولدينا بديل يبشر بنتائج أفضل، وهو الذى قدمته مارى لويز پـرات (١٩٧٧) إذ ينظر إلى النموذج الذى وضعه هـ. پ. جرايس عن الدلالات المضمرة فى المحادثة. يقول جرايس إن شروط الملاءمة المطبقة على أفعال الكلام يمكن فهمها أفضل فهم لا باعتبارها مرتبطة بدلالات الألفاظ فى جمل معينة، بل فى ضوء علاقتها بعدد محدود من المبادئ العامة، وهذه مجتمعة تشكل ما يسمى 'المبدأ التعاونى' وهو الذى يعتبر أساسًا للتواصل الناجح. وأهمها لما أرمى إليه هو مبدأ أو 'قاعدة العلاقة'، أى أن يكون ما تقوله ذا صلة بالموضوع، إلى جانب أول قاعدة من قواعد الصحة أى "لا تقل ما تعتقد أنه كذب" (جرايس ١٩٨٩: ٢٧). ومدخل جرايس يتيح درجة كبيرة من المرونة فى تفسير أفعال الكلام، لأن ما يقال فعلاً قد يُستكمل باستنباطات أو إيحاءات، ابتغاء الحفاظ على الافتراض المشترك بأن المبدأ التعاونى قائم وفعال. وتقول پـرات إن إحدى

الطرائق التى يمكن التيقن بها من وجود 'الصلة' فى أفعال الكلام يتمثل فى "إمكان سردها"، وتعنى بهذا أن تكون مهمة فى ذاتها، أو جديرة بالعرض على الآخرين: ففعل الكلام الذى يمكن سرده يمثل دعوة إلى التأمل، إلى التفسير، إلى التقييم. ويتيح هذا للباحثة أن تقترح تخصيص فئة متميزة من أفعال الكلام تسمى "نص العرض السردى"، وهى فئة تتضمن القصص الخيالية و"القصص الطبيعية" غير الخيالية التى تستشهد بها من دراسات علم اللغة الاجتماعى عند وليم لابوف (پرات ١٩٧٧: ١٣٢-١٣٦). وتلتزم هذه النصوص بمبدأ العلاقة عند جرايس، وتفى بشروط الصلة الملائمة، لا بكونها ناقلة للمعلومات بل بكونها صالحة للعرض أى لا يمكن سردها.

ولكن پرات لا تتصدى لقضية الطابع الخيالى نفسها ولا تنظر فى العلاقة المراتبية بين قاعدتى الصحة والعلاقة، وقاعدتى الصدق والصلة. ولكنها من أجل ضم القصص الخيالى إلى مادة بحثها ترجع آخر الأمر إلى الوصف المعتمد لأفعال الكلام الذى كانت قد رفضته أصلاً، وتسلم بأن الخطاب فى القص الخيالى يمثل – من زاوية المؤلف – نص عرض قائم على المحاكاة، منسوب إلى أحد الرواة داخل إطار القصة الخيالية (١٩٧٧: ١٧٣-٣٠٧-٣٠٨). وكانت پرات تستطيع أن تقدم وصفًا للخطاب فى القص الخيالى بحيث يتمتع باستقلاله عن نموذج 'التصنع': إذ إن لديها أساسًا متينًا للقول بالصلة فيما يصدر عن المؤلف من أفعال الكلام، وذلك فى إطار مفهومها لما يمكن سرده، بل إنها تقترب كثيرًا من رؤية "إمكان السرد" باعتباره أساسًا كافيًا لفعل كلامى ملائم من جانب المؤلف بغض النظر عن معايير الصدق. فهى باختصار تحرز تقدمًا استنادًا إلى الجوانب التى تؤكد الصلة فى نموذج جرايس، ولكنها تواجه عائقًا يتمثل فى افتراضها أن قضية الصلة تعتبر فى آخر الأمر ثانوية بالنسبة لقضية الصدق، وهو أمر يحول دون وضع المؤلف نموذجًا مباشرًا للخطاب الخيالى.

وتصل بى قضية پرات إلى نظرية الصلة التى أريد أن أقدمها من حيث علاقتها بالباحث جرايس. فلقد وضع جرايس نموذجه "للدلالات المضمرة فى المحادثة" إدراكًا منه أن نموذج الشفرة الخاص باللغة لم يكن فى حالات كثيرة يكفى لتفسير الاتصال، فكان لابد من استكماله بنموذج استنباطى. والتجديد فى نظرية الصلة، الذى

يعرضه دان سپيربر وديدرا ويلسون، يقول إن الاستنباط ليس من المكونات التكميلية للتوصيل، بل هو جوهره. إذ يرى جرايس أن أى كلام منطوق إما أن يكون ذا صلة مباشرة بسياق من السياقات، وإما أنه غير صلة مباشرة به، الأمر الذى يدفع إلى البحث الاستنباطى عن الدلالات المضمرة التى قد تنقذ مبدأ التعاون. ويقول سپيربر وويلسون إن ترتيب الأحداث فى عملية الفهم المذكورة يجب أن يُعكس: "إذ لا يحدث أن يحدد الناس السياق أولاً ثم يقيمون صلته [بحياتهم]، بل العكس هو الصحيح فالناس يأملون أن الافتراض الذى يعالجونه ذو صلة [بحياتهم] (وإلا ما اكترثوا بمعالجته على الإطلاق) ويحاولون اختيار سياق يبرر ذلك الأمل: سياق يمثل الحد الأقصى للصلة" (سپيربر وويلسون ١٩٩٥: ١٤٢). ولأحاول إيضاح بعض المصطلحات التقنية إلى حد ما هنا: أما **السياق** (context) هنا فيعنى مجموعة من الافتراضات لدى أحد الأفراد، أى إنه يمثل مجموعة فرعية (subset) من **البيئة المعرفية** (cognitive environment) للفرد (١٩٩٥: ١٥). والبيئة المعرفية هى المجموعة الكاملة من الحقائق أو الافتراضات التى تعتبر **واضحة** (manifest) للفرد فى وقت معين (ص ٣٩). ويعتبر الشىء **واضحًا** إذا كان متاحًا للإدراك الحسى أو الاستنباط (ص ٣٩). **والافتراض** (assumption) فكرة (تمثيل ذهنى) يعامله الفرد باعتبار أنه يصدق على العالم الفعلى (ص ٢). والصلة للافتراض الجديد بالنسبة للفرد **تصل إلى الحد الأقصى** (maximized) عندما تحقق معالجتها أفضل توازن بين الجهد المبذول والآثار السياقية المستقاة (أو إن شئنا مزيدًا من الدقة: الآثار المعرفية الإيجابية) (ص ١٤٤، ٢٦٥). **والأثر السياقي** (contextual effect) تعديل للسياق ناشىء من التفاعل بين الافتراضات القديمة والافتراضات الجديدة، وهو **يصبح أثرًا معرفيًّا إيجابيًّا** (a positive cognitive effect) إذا أفاد الوظائف أو الأهداف المعرفية للفرد (ص ١٠٩، ٢٠٥)، ولأضرب مثالاً توضيحيًّا، وإن كان ذا بساطة مخلة، من موقف مألوف. تخيل أن دان يقول لزميلته ديدرا إن إبريق الشاى على النار. وأما البيئة المعرفية لديدرا فى ذلك الوقت فتتضمن جميع الظواهر المادية التى تدركها حواسها فى المكتب الذى تكتب فيه مقالاً، ومعرفة نظرية الصلة التى تستفيد منها فى كتابة المقال، والفهم الذى

جمعته من خبراتها السابقة حول استعمالات الإبريق المعدنى، وتقييمها لموقف دان الودود تجاهها، ومعرفتها بالمشروب الذى يفضله، وهلم جرًّا، إلى جانب الافتراضات الجديدة التى تصبح واضحة بفضل الكلمات التى قالها لتوه (أى إنه يخاطبها، وإنه يخبرها أنه قد وضع الابريق على النار إلخ). وهى تستفيد من مجموعة فرعية من افتراضاتها القديمة (يستخدم الإبريق المعدنى فى عمل الشاى؛ ودان يعرف أنها تحب الشاى، مضافًا إليه اللبن وبدون سكر إلخ) باعتبار ذلك سياقًا تعالج فيه كل ما يترتب على هذه الافتراضات الجديدة (دان يقوم بإعداد الشاى لها، ويتوقع أن تلحق به فى المطبخ إلخ). وابتغاء الوصول إلى الحد الأقصى لصلة هذه الافتراضات الجديدة [بالموقف الحالى] تقيم توازنًا بين الجهد المطلوب لاستنباط هذه الدلالات (واستعادة بعض الافتراضات القديمة) وبين الفوائد المعرفية التى تجنيها من عمل ذلك. ربما لن تكترث لاستنباط نتائج أخرى (دان على مسمع منها، ودان يتكلم الإنجليزية) على الرغم من وضوحها الشديد، ومن ثم فهى يسيرة المأخذ، لأن آثارها المعرفية ضئيلة أو معدومة (أى إنها تعرفها سلفًا). ومن ناحية أخرى، قد تجد من المجدى أن تستنبط بعض النتائج الضعيفة (دان يستخف بقوة صمودها الفكرى) لأن الآثار المعرفية كبيرة (إذ ليس ودودًا بالصورة المفترضة). وهكذا تواصل كتابتها المقال بالنقر على لوحة المفاتيح.

أهم ما تمخضت عنه نظرية الصلة، بالنسبة لما أرمى إليه، العلاقة الجديدة التى تقترحها بين وظائف الصلة والصدق فى الاتصال. فنظرية الصلة تقدم الفكرة التى تقول إن المعيار الإخبارى للصدق، فى إطار أغراض الاتصال، اعتبار ثانوى بالقياس إلى معيار الصلة السياقى التداولى. ولا يعنى هذا أن صدق الافتراضات أو كذبها أمر لا يؤبه له، أو حتى وجود ظروف تجعلنا لا نأبه له (على نحو ما يُغْرَى المرء بالتعجل فى تطبيقه على القصص الخيالى). فالافتراض لا يمكن أن يسمى افتراضًا إلا إن كان صادقًا. ولكن جميع الافتراضات نواتج، إلى درجة كبيرة أو صغيرة، للاستنباط، وهوعملية تداولية [خاصة باستعمال اللغة] وتعتمد على الصلة، ولا يلزم أن يعتمد صدق افتراض ما على صدق الشكل المُشَفَّر لكلام منطوق، أو على معناه الحرفى. ويقدم سپيربر وويلسون وصفًا موسعًا للاستعارة والسخرية، يشترك مع أوصاف أفعال

الكلام فى افتراض أن الاتصال الناجح فى أمثال هذه الحالات يعتمد على البحث الاستنباطى عن الصلة السياقية. ولكنه لا يقدم هذا البحث باعتباره عملية تؤدى إلى الانقسام بين المعنى الحرفى "لما يقال"، وهو كاذب، والمعنى المضمر المستخرج منه، وهو صادق (١٩٩٥: ٢٤٢).

يعتبر فهم اللغة المجازية (واللغة بصفة عامة) من منظور نظرية الصلة، عملية استنباط يقوم فيها القارئ بترجمة الشفرة اللغوية حتى تحقق أقصى حد من الصلة (أى حتى يصل إلى الحد الذى تزيد فيه تكاليف الجهد المبذول فى المعالجة عن الفائدة من حيث التأثير السياقى، من وجهة نظرالقارئ المذكور). ولا تتدخل معايير الصدق فى هذه المعالجة إلا فى حدود اعتبار الصدق شرطًا من شروط الآثار السياقية المحددة، ولا تنطبق هذه المعايير إلا فى حدود علاقتها بالافتراضات التى تنتج هذه الآثار، وهى التى لا يلزم أن تتضمن الكلام المنطوق حرفيًا، أو أية ترجمة له، فى صورة جملة خبرية: فمعايير الصدق لا تنطبق على الاتصال الناجح إلا بمعنى أن الناتج من عملية الاستنباط، أى آثارها المعرفية، يجب أن يصح اعتباره معلومات. والصلة بالنسبة للفرد – تعريفًا – مقياس للفائدة المعرفية، ويفسرها سبيربر وويلسون بصفة عامة باعتبارها "تحسينًا فى المعرفة" (ويلسون وسبيربر ٢٠٠٢، ٦٠١)، على الرغم من أنهما يريدان بصراحة أن يتركا الباب مفتوحًا أمام أخذ أنواع أخرى من فوائد الوظيفة المعرفية فى الاعتبار. وفكرة "تحسين المعرفة" نفسها تتضمن على أية حال نطاقًا واسعًا من الآثار المعرفية. فعلى سبيل المثال يصف سبيربر وويلسون فئة من فئات التغييرات المعرفية يسميانها "الآثار الشعرية": إذ يقولان إن الكلام المنطوق يمكن أن تكون له آثار شعرية، بالمعنى الذى يقصدانه، إذا نجح فى تحقيق معظم مهام 'الصلة' من خلال ضروب شديدة التنوع من الدلالات المضمرة الضعيفة (١٩٩٥: ٢٢٢). أى إن تحسين المعرفة المطلوب لتحقيق الصلة قد يكون ذا طبيعية انطباعية أو عاطفية، ومع ذلك فقد يكون الناتج التراكمى لعدد كبير من الآثار المعرفية الدقيقة، والكثير من الافتراضات الواضحة الضعيفة، وكلها من نواتج عملية الفهم، ولا يعتمد أى منها بالضرورة على الصدق الإخبارى لمدخلات هذه العملية.

واستنادًا إلى هذا الأساس أريد أن أسوق الحجة على أن مشكلة الطابع الخيالى، ليست على أية حال، مشكلة الصدق بل مشكلة الصلة. فافتراض الصلة [بالحياة]، لا أىُّ توقع للصدق الحرفى، هو الذى يدفع القارئ إلى البحث عن السياق التفسيرى المناسب. فنظرية الصلة تسمح له بالاستنباط، وتوليد دلالات مضمرة، وأن ينتقل من قول واضح الزيف بالأسلوب المباشر نفسه إلى قول يعتبره صادقًا: ولا تدخل ألوان تقييم الصدق حيز العمل إلا نتيجة لهذه العملية. وهكذا فإن الطابع الخيالى للقصة لا يؤدى إلا إلى إضعاف 'الصلة' فى تلك الافتراضات التى تعتمد على صدقها الحرفى. ونموذج نظرية الصلة يسمح برؤية للقص الخيالى لا يصبح فيها الطابع الخيالى إطارًا يفصل الخطاب عن الاتصال العادى أو "الجاد"، بل إنه افتراض سياقى: أى إننا حين نفهم كلامًا منطوقًا خياليًا، فإن افتراض كونه خياليًّا واضح فى ذاته. وأما التأثير السياقى لهذا الافتراض فهو التخفيض النسبى لدلالاته المضمرة التى تعتمد على الصدق الحرفى وإعلاء شأن الدلالات التى تحقق الصلة [بحياتنا] بطرائق مشتتة وتراكمية. فالقص الخيالى لا يحقق الصلة الشاملة فى خطوة واحدة، من خلال شكل من أشكال القياس الذهنى، ولكنه يحققها تدريجيًّا من خلال الدلالة المضمرة لشتى العناصر المعرفية التى تهمنا أو لشتى القيم التى لا تعتمد على قبول الصدق الخبرى للكلام المنطوق نفسه؛ وأيضًا من خلال نشر تلك العناصر واستثمارها والدخول فى معناها بشكلها السردى.

لا شك فى وجود معنى استرجاعى شامل يتيح فهم القصة باعتبارها تعليقًا للصلة [بحالنا] على طول مسار الحدث، بحيث يبدو انغلاق القصة فى إطارها أقل اقترابًا من حل العقدة فى ذاتها (على الرغم من أن هذه عادة ما تتحقق من خلال الحبكة) منه إلى حل عقدة التقييمات المعلقة للصلة المذكورة. وبهذا المعنى البسيط، وبغض النظر عن قضايا الخيال، نجد أن الشكل السردى نفسه يتجاوب مع بعض التوقعات الخاصة بصلته بحياتنا. وهكذا فإن وفاة ك. فى آخر قصة المحاكمة ليست مجرد حادث حبكة ختامى شديد الوقع، ولكنه أيضًا يمثل "الإجابة" على شتى أنواع الأسئلة التى تثيرها القصة، ومن هذه الزاوية يؤدى إلى مواجهة نطاق بالغ الاتساع من التقديرات الشاملة للصلة بحياتنا، من القارئ (المرتبط مثلاً بما يستحقه ك. معنويًّا وأخلاقيًّا ونماذج

العدالة، سواءٌ أكانت قانونية أم كونية أم شعرية، وبميزان القوى بين الدولة والفرد، أو بين البناء والفاعل؛ وبالآليات السيكلوجية للإحساس بالذنب، وسلطة الأنا العليا وهلم جرًّا). ومثل هذه الصلة الموضوعية الشاملة ليست على الإطلاق النوع الوحيد الذى تقدمه القصص، لا بل وليست أهمها. فعلى الرغم من أننا فى القصص الخيالية نشهد هيمنة مثل هذا المنطق التفسيرى على إثراء البيئة المعرفية للقارئ بالحقائق، وهو الإثراء الذى تعتبر القصص غير الخيالية أكثر ملاءمة له، فإن استثمار الجهد التفسيرى فى عملية قراءة قصة خيالية يتطلب استمرار الإحساس بوجود الصلة بحياتنا، فلا يستطيع كل فرد أن يحتمل تأخير إرضائه إلى ما لا نهاية، ومن المحال أن يستطيع الحل الأخير تبرير جهد قراءة رواية پروست **البحث عن الزمن الضائع**، أو **الحرب والسلام**، أو **كلاريسا**. أى إن القوة السردية للقصة الخيالية تعتمد على افتراضات يجرى ترحيلها، وإثراؤها، وتعديلها، وإعادة تقييمها، وقلبها رأسًا على عقب فى أثناء عملية القراءة: فالواقع أن التطور السردى، حتى فى القصص الخيالى، من المحال تحقيقه إلا على أساس الإحساس الراسخ بصلته بحياتنا.

والمعلومات ذات الصلة فى القصص الخيالية مصدرها افتراضات ذات قدرة على أن تغذو بيئة معرفية تتضمن افتراض الطابع الخيالى نفسه، إلى جانب مجموعة من الافتراضات العامة التى يمكننا أن نطلق عليها اسمًا جماعيًّا هو "الفهم السردى" (والذى يتضمن مجموعات فرعية منطقية وتقييمية وعاطفية) وكذلك افتراضات خاصة تتعلق، مثلاً، بتوقعاتنا النوعية للنص الذى يعنيه الأمر والتفاصيل الدقيقة لموضوعه. وفى هذه البيئة المعرفية، نجد أن الآثار السياقية التى تشكل الصلة قد تنتجها افتراضات جديدة تغذو مشروع الفهم السردى بصفة عامة (وأنواع الفهم الأخرى الذى قد يسهل الوصول إليها بفضل هذا الفهم السردى) وقد تنتجها استنباطات أخرى من التفاصيل السردية. والتى سوف تسهم بنفسها فى الخبرة التراكمية للصلة (وأمثال هذه الآثار التراكمية تشبه ما يطلق عليه سپيربر وويلسون مصطلح "الآثار الشعرية" فى مناقشتهما لطرائق توصيل الانطباعات). ومن ثم فإن قارئ قصة المحاكمة قد يجد الصلة فى بناء بعض الفرضيات الدقيقة عن الدوافع السيكلوجية اللازمة لتفهم

سلوك ك.، أو قل إن مثل هذا الفهم قد يسهم فى الاستثمار العاطفي لاهتمام القارئ، وقد يعتبر ك. وسيلة هذا الاستثمار. وفى كلا الحالين، نجد أن ترابط المعنى السردى الذى ينتج هذه الآثار يستند إلى افتراضات أوضح، من النوع المتعلق بالفكرة المألوفة عن "ما هو صادق فى القصص الخيالية". وأمثال هذه الافتراضات تتمتع بمكانة المعلومات، بغض النظر عن قيمة الصدق الحقيقى للكلام المنطوق، لأن صحتها أو موضوعها سياقى لا إحالى (وإن لم يستبعد هذا إمكان اعتبار بعض الافتراضات التى يتيحها خطاب القصة الخيالية افتراضات إحالية فعلاً، كما هو الحال مثلاً فى الروايات التى ترمز لشخوص وأحداث حقيقية، وتسمى 'رواية المفتاح'، أو الرواية التاريخية أو الأشكال الحديثة الكثيرة للقصص الخيالى الوثائقى).

وفكرة الصدق فى القص الخيالى لا توحى بوجود إطار أنطولوجى، بل بوجود توصيف سياقى، فالافتراضات من هذا النوع تقدم المعلومات الخاصة بسياق افتراضات سابقة. ونحن لا نحاول بصفة عامة أن نعرف ما يشير إليه شىء ما فى القصة الخيالية لأننا نعرف مقدمًا، بشرط عدم وجود ما ينقض ذلك، أن قيمة صدقه الحقيقى من المحتمل ألا تكون له صلة تذكر وتستحق البت فيها. ولكن هذا لا ينتقص من ترابط المعنى للقصص الخيالية، لأن الحل الناجح لقضية الإحالة لا يلزمه اتفاق فى الرأى حول ماهية المحال إليه، وهو ما يحدث فى علم الجبر: إننا لا نحتاج إلى أن نعرف قيمة 'س' حتى ندرك – فى المعادلة س^{٢} = ٢ س ص – أن 'س' تشير إلى القيمة نفسها، وأن تلك أيضًا قيمة ٢ ص). وإذن فإن الفعالية التوصيلية للإحالات المتعددة إلى شخصيات وأماكن وأحداث خيالية مسألة تداولية، لا مسألة دلالية. ومع تقدم أحداث السرد فى القصة الخيالية، يتضح المزيد من الافتراضات، ولا يرجع سبب هذا إلى أن الافتراضات السابقة قد بنت عالمًا خياليًّا يمكن أن نثبت فيه الصدق الخيالى للافتراضات الجديدة، بل إلى أن الصلة التى تحققت فى الافتراضات السابقة نفسها تصبح أساسًا سياقيًّا لتحقيق الحد الأقصى من الصلة [بحياتنا] فى الافتراضات اللاحقة المرتبطة بها.

لا يلزم أن يستند البناء الاستنباطى التداولى الذى تُسَيِّرُهُ قوة الصلة إلى عالم إحالى

متجاوز للخطاب، أو إلى بناء دلالى محدد للأشياء بحيث يتجاوز العلاقات القائمة على الأقوال بين التعابير الإحالية. وكل ما نستطيع إيضاحه بتصورنا للقصص الخيالية فى صورة أبنية إحالية تمثل العوالم الخيالية، نستطيع إيضاحه أيضًا – من دون التفاف مُرْهِق أو معايير مُقَيِّدة، أو اللجوء إلى المفارقة أو الإطناب – من خلال تفهمنا أن القص الخيالى يمثل الاستعمال الجاد للطاقة التمثيلية للغة لتحقيق أغراض خيالية (أى وهمية ولا تزعم صدق الواقع) أى، باختصار، بالتفكير من خلال التداولية لا دلالية الطابع الخيالى. فإذا فعلنا هذا وجدنا أن المعيار الاتصالى للصلة ذو مكانة أولية لا مرجأة أو غير مباشرة، وذو طاقة توحيدية لا داخلية ولا خارجية بالنسبة لإطار القصة الخيالية.

وربما ساعدنا مثال أشد تفصيلاً من رواية كافكا على إيضاح صورة الطابع الخيالى التى أقترحها. ولكننى لا أقدم فيما يلى منهجية نقدية، بل إيضاحًا وحسب لنموذج نظرى. تستطيع نظرية الصلة أن تساعد على شرح المبادئ التى تقوم عليها خبرة الاتصال فى القصص الخيالى، ولكنها لا تسمح بالإفصاح البليغ عن النماذج المعقدة لتلك الخبرة، ناهيك بتقديم تفسيرات جديدة باهرة. فى طبعة پنجوين كلاسيك التى عندى لرواية المحاكمة لكافكا، وجدت الجملة الأولى مترجمة على النحو التالى: "لا بد أن شخصًا ما قد وجه تهمة كاذبة ضد چوزيف ك.، إذ قبض عليه ذات صباح من دون أن يرتكب أى خطأ" (كافكا ١٩٩٤: ١). وسوف أقتصر فى تناول الخطوات الاستنباطية التى دعت إليها هذه الجملة، على الافتراضات الممكنة المتعلقة بالبطل ك. فهو بؤرة التركيز الواضحة فيها، إن لم يكن موضوعها. وإذن، فبدون أن أزعم أية دقة تحليلية أوكمال تحليلى، أقول إن الافتراضات الأربعة التالية تقدم نفسها على الفور:

١ – چوزيف ك. كان موجودًا

٢– چوزيف ك. قبض عليه

٣– چوزيف ك. لم يرتكب أى خطأ

٤ – وجه أحد الأشخاص تهمة ظالمة له.

كما إن هذه الجملة يغذو معالجتها افتراض سياقى يقول إنها ذات طابع خيالى (إما

لأننا وجدنا الكتاب فى قسم الروايات الخيالية فى المكتبة، وإما لأننا نقرؤها فى إطار المنهج الدراسى الخاص بالرواية الحديثة، وإما لأننا نتمتع بمعرفة سابقة عن كافكا). كيف يؤثر هذا فى معالجتنا لهذه الافتراضات؟

إنه أولاً يقلل من صلة الافتراض الأول بما نحن بصدده. فهذا افتراض وجودى يعتمد على إمكان البت فى الإحالة إلى "چوزيف ك." فى العالم الحقيقى. وافتراض الطابع الخيالى لا يستبعد ذلك، ولكنه يخلق افتراض أن صلته بالأمر يمكن تجاهلها، ومن ثم فإن دواعى اقتصاد الجهد والتأثير الذى يُسَيِّر عملية الفهم تقول إنه غير جدير بالمعالجة. لاحظ أن هذه مسألة تختلف تمامًا عن "وجود" ك. فى عالمه، فهذا مفهوم قد ينتمى إلى نظرية العوالم الخيالية، أو قل إنه (فى سياق الاستعمال الفضفاض الأعم) يمثل شكلاً من أشكال التعاون القائم على المشاركة بين الخطاب النقدى وخطاب القص الخيالى. فالافتراض الوجودى لا يضيف شيئًا إلى المنظور الأخير، لأن الوجود ليس خبرًا (كما يقول كانط): أى إنه ليس فى ذاته صفة تصف أى مفهوم (وهو هنا مفهوم ك.). وتوجد بطبيعة الحال أنواع أخرى من الشخصيات التى يعتبر الافتراض الوجودى ذا صلة بها: فإذا قرأت رواية الحرب والسلام ولم تدرك أن الإشارة إلى ناپليون إشارة إلى شخص حقيقى كانت قراءتك ناقصة. وأما الافتراضات من ٢ إلى ٤ فيختلف حالها لأنها تقدم لنا معلومات عن ك.، مفترضة سلفًا صحة المقولة فى الافتراض الأول لا زاعمة هذه الصحة، وترابط معناها ينبع من تضافر فى الإحالات لا من حسم إحالة واحدة، وهكذا فهى لا تتناقض تناقضًا مباشرًا مع افتراض الطابع الخيالى. ولكنها بوضوح لا تستطيع تحقيق الصلة بما نحن بصدده باعتبارها معلومات وحسب عن ك.، بل يمكنها أن تساعد فى تدعيم العديد من الأنساق السردية التى يمكننا أن نتصورها، ويعتبر كل منها إطارًا شارحًا قادرًا على تقديم معلومات من هذا النوع. ومعالجة هذه الافتراضات وفقًا لتقديرنا لقوتها النسبية، وطبقًا لعلاقاتها بالأنساق السردية المتصورة، تقتضى اختبار فهمنا السردى وتطويره: وهكذا فهى تقدم لنا من هذه الزاوية وحدها درجة من الصلة بالموضوع قد نجدها جديرة بالجهد المبذول فى سبيلها.

ويكتسب هذا الاحتمال دعمًا من أحد الآثار الأخرى لافتراض الطابع الخيالى، ألا وهو السماح بالتوسع الخيالى فى نطاق المعرفة، وخصوصًا هنا، أى باتخاذه شكل التركيز الداخلى على البؤرة. والواقع أن تمثيل المنظور الذهنى لشخص آخر ليس فى ذاته مؤشرًا قاطعًا على الطابع الخيالى، ولكن هذه لا شك إمكانية يؤدى افتراض الطابع الخيالى إلى إتاحتها بيسر أشد للتفسير. وهكذا فنحن نجد هنا أن عبارة "لابد أن شخصًا ما..." لا تعتبر بالضرورة فى القصة الخيالية حدسًا أو تخمينًا، إلا إذا كانت تمثل منظور ك. (وقد تمثل صوت راو يمثله المؤلف، وإن لم نجد أدلة أخرى تعضد هذا الاستنباط). ويكفى هذا لإيضاح الافتراضات الأخرى:

٥- چـوزيف ك. كان يعتقد أن شخصًا ما قد وجه إليه تهمة كاذبة واستنادًا إلى هذا

٦- چـوزيف ك. لم يكن يعتقد أنه ارتكب خطأً ما.

والأساس التفسيرى للافتراض السادس أكثر وضوحًا فى النص الألمانى الأصلى منه فى هذه الترجمة، ولكنه موجود هنا على أية حال، (ولدينا المزيد من التأكيد فى الجملة التالية للتركيز الداخلى، فالطباخ الذى كان يحضر طعام الإفطار فى العادة لـچـوزيف ك. لم يحضر "هذه المرة"، والتركيز على وجهة نظر البطل يجعل تصوير المشهد من منظوره ووفق خبرته، لا من منظور السرد).

وهذه الافتراضات تضع شروطًا للوضوح فى الافتراضين الثالث والرابع، وتقدم غموضًا أساسيًّا. فالمعروف أن التركيز الداخلى ينتمى إلى طبقة من الملفوظات التى يقول سـپـيربر وويلسون إنها تمثل "أصداء": أى أقوالاً منطوقة تفسر فكر شخص آخر أو كلامه (وتتضمن هذه الفئة أيضًا الكلام المباشر والسرد بضمير المتكلم). وهى تحقق الصلة لا بتقديم معلومات عن ذلك الفكر فقط، كما نجد فى الافتراضين الخامس والسادس، بل أيضًا باتخاذ موقف إزاءه (سـپـيربر وويلسون ١٩٩٥: ٢٣٨) ولكن أى موقف يا ترى؟ نعرف أن التركيز على بؤرة داخلية يتضمن ظلالاً كثيرة من السخرية والتعاطف، كما إن هذا الكلام المنطوق الذى يشبه الصدى قد يسمح، فى إطار تفسيرات مختلفة، باستنباط أحد هذين الافتراضين:

٧- جـوزيف ك. كان ضحية ظلم تعرض له

٨- جـوزيف ك. كان يجهل القانون الذى كان يخضع له.

وبطبيعة الحال سوف تظهر افتراضات أخرى واضحة على ضوء تقييم القارئ لهذين الافتراضين: أى إما أن ك. قد لُفِّقَتْ له تهمة، وإما أنه ضحية الإحساس بالاضطهاد (٧)، وإما أن شخصًا ما كان على حق حين أبلغ الشرطة بما فعل، وإما أنه مذنب جاهل يعانى من الإحساس بأنه مضطهد (٨). والطبيعة التقييمية لهذه الاستنباطات تتضمن تدخلاً عاطفيًّا إلى درجة معينة، وتتراوح ما بين الحياد فى إصدار الأحكام وبين الانغماس العاطفى، وهو الذى سوف يغذوه موقف القارئ الشعورى وميوله الأيديولوجية تجاه العلاقة بين الفرد، أو النفس أو الذات وبين القانون، بجميع ظلال معانيها. وما دام غموض القضية يحول دون تفضيل حاسم لأية مجموعة فرعية من الافتراضات المتاحة المتنافسة، فإن التدخل العاطفى (فى أى تفسير غير منتج) سوف يكون معقدًا. وهذا بطبيعة الحال ذو أهمية أساسية لتأثير القصة التى سوف تقص علينا، لعدة أسباب ليس بأهونها شأنًا أن موقف البطل نفسه إزاء محنته موقف معقد: إذ نقرأ بعد بضع صفحات قول المؤلف كافكا، فى فقرة جميلة، إن ك. "يحاول أن ينظر إلى القضية من وجهة نظره الخاصة" (١٩٩٤: ٧). ونجد هنا توازنًا دقيقًا بين إجراء التقييم من مسافة تكفل الانفصال عن ك. وبين الانغماس الخيالى فى موقفه: فالقارئ غير واثق من الوزن التقييمى للتركيز على البؤرة الداخلية، وعدم ثقته توحى بالانفصال المذكور، ومع ذلك فإن تلاقيه مع القلق الشديد عند ك. بشأن وقوفه أمام القانون يضفى على موقف القارئ إحساسا بالانغماس العاطفى.

وهذه الجملة، باعتبارها الجملة الافتتاحية لقصة خيالية، تحقق تأثيرها فى سياق بسيط نسبيًّا. ومع ذلك فإن الاستنباطات المتاحة هنا فعلاً تعتبر (بالضرورة) نتيجة سردية للأقوال المنطوقة؛ والتطور اللاحق للقصة سوف يواصل الجهد التفسيرى المبذول، إلى جانب الآثار التى حققت شعورًا بالصلة بالواقع نتيجة هذا التطور، بحيث نجد أن السياق الذى تقع فيه الأقوال المنطوقة اللاحقة يقدم المزيد من شتى أنواع

الاستنباطات. وسوف تتفاوت النتائج التى نخرج بها فعلاً ما بين قراءة وقراءة، طبقًا للبيئة المعرفية والبرنامج التفسيرى، لأن هذه العوامل السياقية سوف تتحكم فى التوقعات المحددة للصلة فى كل حالة. ولكن إرضاء هذه التوقعات سوف يتطلب فى جميع الأحوال وضع أولويات للاستنباطات: أى إن الطابع التداولى لعملية الفهم يقطع بأنها لا تكاد تخضع للمنطق تمامًا قط. وهدف الصلة لا يتطلبه، ولا بأس بهذا، لا لأنه يسمح بافتراض الطابع الخيالى (وهو الذى يضمن فعلاً منطق الكلام الخيالى) ولكن لأنه يزيد أهمية العديد من الاستنباطات الممكنة من معظم القصص الخيالية التى من شأنها تشتيت منطقها التمثيلى وتمزيقه.

وعلى عكس المداخل القائمة، لا تتطلب نظرية الطابع الخيالى التداولية أى انفصال بين الخطاب الخيالى وبين سياقه فى العالم الحقيقى. وليس من اللازم وجود مبدأ الحد الأدنى من الاختلاف لإنشاء خلفية للتفاصيل السردية، لأن هذا الدور تضطلع به الافتراضات السياقية. وليست هذه جزءًا من عالم خيالى بل جزءًا من موقف اتصالى. ومن هذه الزاوية ومن غيرها، ينحصر الأمر فى أن أفضل فهم للطابع الخيالى يقول إنه مورد تواصلى، أو لافتة أنطولوجية. ليس الطابع الخيالى حدودًا بين العوالم ولا إطارًا يفصل المؤلف عن الخطاب، ولكنه افتراض سياقى يتخذه القارئ، مدفوعًا بالمعلومات الواضحة التى تقول إن خطاب المؤلف مقدم إلينا فى صورة قصة خيالية. وهذا الافتراض السياقى خطوة مبدئية فى الجهد الذى يبذله القارئ ليصل إلى الحد الأقصى من الصلة [بين القصة وحياته]. ويعتبر ذلك توجهًا بلاغيًا: أى إنه يتوقع أن تعود متابعة صلة الخطاب [بالحياة] بأقصى فائدة، لا من خلال اكتشاف الإشارات المضمرة ذوات المعلومات الغزيرة، وهو الذى يعتمد على النجاح فى معرفة ما تدل عليه، ولكن باكتشاف مقدار ضخم منوع من الإشارات المضمرة 'الضعيفة' التى تنتج آثارًا تراكمية وتقييمية، ولا ينتقص من فاعليتها أى عجز مهما يبلغ مداه عن تحديد ما تحيلنا إليه، فهى تنجح فعلاً فى نهاية المطاف فى الإتيان بفائدة معرفية، ورفع مستوى معارفنا. ولا يوجد فى هذا النموذج ما يستبعد إمكان الظفر بمعلومات وحقائق من القصص الخيالية. فالطابع الخيالى لا يسمح بوجود درجات باعتبارها مراتب بلاغية، ولكن القصص

الخيالية تسمح بوجودها باعتبارها رموزًا تمثيلية. وهذا التميز بين مقصدين توصيليين متنافيين [أى لا يجتمعان] (وهما الخيالى والخبرى) إلى جانب الطابع النسبى للمقاصد الإخبارية، يمكنه أن يستوعب جميع أنواع الحالات 'الحدودية' التى تعرقل تعريفات القص الخيالى، وهى الرواية التاريخية، و'رواية المفتاح' [أى التى ترمز لأحداث وشخوص حقيقية] والمذكرات المكتوبة فى صورة قصة خيالية، والميتاقصة التأريخية، والقصة الخادعة. ولكن المعرفة التى تقدمها القصص الخيالية ليس فى المقام الأول معرفة محددة بما كان (أو ما هو كائن) بل معرفة بكيفية عمل أحوال الإنسان، أو بتعبير أدق كيف نفهم هذه الأحوال منطقيًّا، وتقييميًّا وعاطفيًّا. إنها معرفة بالطرائق التى يمكن وضع هذه الأمور فى نطاق عمل المخيلة، ويمكن من هذه الزاوية أن تفهم. والنظرية التداولية للطابع الخيالى لا تقصر قيمة القص الخيالى على الارتقاء بمستوى المعرفة، ولو بأوسع المعانى التى ذكرتها، ولكنها تزعم أن القصص الخيالية تقدم إلينا فوائد معرفية بأسلوب التوصيل المباشر، وفى صدارتها الافتراض السياقى للطابع الخيالى نفسه.

والواقع يسمح باختلاف الآراء حول نطاق ما يعتبر معرفيًّا صادقًا فى خبرتنا بالقصص الخيالية، ولكننى لا أحاول تعريف تلك الخبرة أو قيمتها من حيث المعرفة وحدها. بل ولا أعتقد أن النظرة المعرفية للتواصل هنا توحى بنظرة تقييدية لمقاصد المؤلف فى القصص الخيالية[1]. إذ إن حجتى موجهة بصورة محددة ضد الفكرة الراسخة التى تقول إن الخطاب الخيالى يستتبع إطارًا شكليًّا أو متعمدًا أو أنطولوجيًّا. فجميع المداخل الحالية للطابع الخيالى تستند إلى مثل هذا الإطار، والنقد الأدبى يتصدى لهذه الحقيقة من خلال نوع من المراوغة، أو الرياء أو التلفيق. أى إنه، حتى ولو كان المقصد سد الفجوة بين الوهم والحقيقة، فإن النقد الأدبى يتأرجح عادة ما بين الطرفين. فهو يتعاون مع الوهم ويشارك فيه، أو ينأى بجانبه عنه وفى غمار ذلك يفتح ثغرة ما بين الناقد المتنور والناقد الساذج أو القارئ المخدوع. فأما الموقف الداخلى الأول فيهيمن على معظم القراءات الدقيقة والنقد ذى التوجه التمثيلى (وأعنى به النقد الذى يركز على تفاصيل السرد) وأما الموقف الثانى الخارجى فكثيرًا ما يظهر فى التوجهات الشكلية

والخاصة باستجابة القارئ (على الأقل فى حدود ما تمثل قصص قراءة) والطرائق النقدية التى تركز على أعراض [أيديولوجية] فتأتى بمذاهب من قبيل الماركسية أو النسوية أو الخاصة بالتحليل النفسى، أو الميول الجنسية المثلية، أو منظورات ما بعد الاستعمار وتجعل النص ينطق بها. وإذا كنت لا أرى ما يمثل خطأً أساسيًّا فى أى من هذين المدخلين، فإن أيًّا منهما لا يشرح فى الواقع ما يحدث داخل خطاب القص الخيالى: فالأول يسلم بأننا نعرف سلفًا القص الخيالى (ونحن نعرفه بطبيعة الحال)؛ والثانى يميل إلى وضع الطابع الخيالى فى مرتبة ثانوية أثناء متابعة اهتمامات أخرى يتيح نص القص الخيالى مناسبات لها. والمدخل التداولى للطابع الخيالى يرفض الثنائية المذكورة للموقفين الداخلى والخارجى وبذلك يحدد ماهية القضية التى يواجهها: فهو لا يتعارض، ولا ينبغى له أن يتعارض مع ما نفعله حاليًّا باعتبارنا قراء ونقادًا، ولكنه يحدد شيئًا لا نفعله وأقول إنه جدير بأن نفعله. إنه يتحدانا بحفزنا على أن نشرح قوة الطابع الخيالى نفسه وتأثيره، من خلال خبرتنا بالقصص الخيالية وتفهمنا إياها.

هامش

١- ارجع إلى كتاب وولش (٢٠٠٠) حيث أقدم منظورًا للطاقة الخلاقة للمؤلف يقبل إعادة وصفه على ضوء نظرية الصلة.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Genette, G. (1990). "The Pragmatic Status of Narrative Fiction." *Style* 24, 59–72.

Grice, H. P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kafka, F. ([1925] 1994). *The Trial*, trans. I. Parry. Harmondsworth, UK: Penguin.

Kearns, M. (1999). *Rhetorical Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Kearns, M. (2001). "Relevance, Rhetoric, Narrative." *Rhetoric Society Quarterly* 31, 73–92.

Margolin, U. (1991). "Reference, Coreference, Referring, and the Dual Structure of Literary Narrative." *Poetics Today* 12, 517–42.

Ohmann, R. (1971). "Speech Acts and the Definition of Literature." *Philosophy and Rhetoric* 4, 1–19.

Pavel, T. G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pratt, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.

Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Searle, J. R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6, 319–32.

Sperber, D. and Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*, 2nd edn. Oxford: Blackwell.

Walsh, R. (1997). "Who is the Narrator?" *Poetics Today* 18, 495–513.

Walsh, R. (2000). "The Novelist as Medium." *Neophilologus* 84, 329–45.

Wilson, D. and Sperber, D. (2002). "Truthfulness and Relevance." *Mind* 111, 583–632.

الباب الثانى

مراجعات وتجديدات

الفصل العاشر

تجاوز شعرية الحبكة: الأشكال البديلة للتقدم فى السرد وتعدد المسارات فى رواية يوليسيز لجيمز جويس

بريان ريتشاردسون

إذا كان الفحص التفصيلى للمناقشات حول الحبكة فى القرن العشرين يفصح عن بعض الاختلافات المهمة (مثل التأكيد البنيوى للترتيب النحوى للأحداث فى مقابل التركيز الأرسطى الجديد للآثار الشعورية لمسار الحدث) فإن الابتعاد قليلاً عن الاختلافات المحددة يكشف عن مساحات كبيرة من الاتفاق العام، حتى بين المنظرين الذى لا يكادون يشتركون، باستثناء ذلك، فى شىء. فالتحليل الذى يقدمه ڤلاديمير پروپ، صاحب المذهب البنيوى فى صورته الأولى، يتفق اتفاقًا كاملاً مع ما يقول پول ريكور، الذى يكتب من المنظور المنافس، أى من منظور الهرمانيوطيقا [أو المذهب التفسيرى]. إذ يقول ريكور إن الحبكة هى "الكيان الكلى المفهوم الذى يحكم تتابع الأحداث فى قصة من القصص... والقصة تتكون من أحداث ما دامت الحبكة قادرة على تحويل الأحداث إلى قصة" (١٩٨١: ١٦٧)، ويفترض پروپ، على غرار ذلك، وجود سلسلة متصلة من الأحداث التى تؤدى إلى حل المشكلة أو الصراع الذى بدأت به القصة. وهذان الموقفان لا يتفقان وحسب مع مدخل پيتر بروكس 'الما بعد بنيوى' والقائم على التحليل النفسى، بل إنه يستشهد فعلاً بهما تأييدًا لموقفه الخاص (١٩٨٤: ١٣-١٧). ويستخدم بروكس مصطلح الحبكة ليدل به على "تركيب القصة ومقصدها، أى البناء الخاص للمعانى التى تتطور وفقًا للتتابع والزمن" (١٩٨٤: ١٢) وهو تعريف يتفق بدوره مع التيار الرئيسى الآخر لنظرية الحبكة أى تأكيد الوحدة، والتركيب، والاكتمال، والتأثير، عند الأرسطيين الجدد المرتبطين بجامعـــة شيكاغو، ابتداءً بالناقد

ر. س. كرين. فإذا صَفَّيْنَا هذه المناقشات المختلفة وصلنا إلى التصور التالى للحبكة: إنها عنصر جوهرى فى القصة، فالحبكة تتابع غائىٌّ للأحداث المرتبطة بمبدأ ما من مبادئ العِلِّية، أى إن الأحداث يرتبط بعضها بالبعض فى مسار يؤدى فى العادة إلى شكل ما من أشكال الحل أو التلاقى[١].

والمشكلة التى تكتنف هذه الفكرة هى أن كثيرًا من الأعمال السردية تقاوم أو تروغ أو ترفض نموذج الحبكة المذكور وافتراضه الصريح بتوافر الوحدة السردية، والتماسك النصى والطبيعة الغائية. ويصدق هذا بصفة خاصة على نصوص القرن العشرين التى تظل بإصرار متشظية، أو مفتوحة النهاية، أو متناقضة أو معلنة للتحدى "بغياب الحبكة". والتعريف الذى قدمته آنفًا لا يكاد أن تكون له فائدة فى وصف الدروب، أو ما سوف أسميه المسارات السردية التى نلحظها فى روايات مثل **يوليسيز**، أو **الأمواج**، ناهيك بالأعمال ذوات الطابع التجريبى الأكبر عند جرترود شتاين، أو ريمون روسيل، أو صامويل بيكيت، أو ألان روب–جرييه[٢]. (وربما يكون علىَّ أن أضيف أن هذا التأكيد لا يتغير بسبب حاجتنا إلى الاستناد إلى تعريف الحبكة المذكور حتى نفهم ما أقدم عليه هؤلاء المؤلفون من صور الخروج عنه). وسوف أقوم فيما يلى بتحديد أبرز أنواع السرد غير القائم على الحبكة فى القصص الخيالية الحديثة، مشيرًا إلى السوابق التاريخية ذات الصلة بذلك، ومبينًا كيف أن هذه الاستراتيجيات تعتبر استكمالاً للطرائق التقليدية لوصف تتابع الأحداث أو بدائل حديثة عنها. وسوف يتخذ هذا الاستقصاء مبدأه الخاص فى رصد التتابع، منتقلاً من أشد صور الترتيب ألفة إلى أكثرها غرابة واستفزازًا، أى من تلك التى تصاحب حركة القصة فى شبه خفاء إلى تلك التى تحدث بها انقلابًا باهرًا للعين. إن كثرة طرائق تقديم الأحداث غير المستندة إلى الحبكة واختلافها أمر يدعو للعجب، كما إن عدم قيام باحثى السرد بمناقشتها وفحصها فحصًا دقيقًا أمر يدعو للدهشة. وسوف أبحث أيضًا فى وجود كل استراتيجية منها فى رواية **يوليسيز**، التى تستخدم عددًا كبيرًا إلى حد ما من تقنيات الترتيب التى تختلف عن تقنيات بناء الحبكة التقليدى.

وتتمتع رواية **يوليسيز** بأهمية خاصة فى هذا الصدد، إذ يبدو أن هذا العمل يفتقر،

من ناحية معينة، إلى الحد الأدنى اللازم من الحبكة، فالأحداث تتوالى بصورة شبه عشوائية، وأما المسار المستقيم الأول (الفصول ١-٣) فيقاطعه المؤلف ويعيد ضبط الساعة عندما نقابل بلوم فى الفصل الرابع، ويقترب المساران الرئيسيان للقصة فى حالات كثيرة من بعضهما البعض، ولكنهما لا يلتقيان لقاءً كاملاً وله مغزاه قط، وأما الفصول الأخيرة فتقاوم أية آلية يمكنها ربط الأحداث معًا عند افتراق ستيفن عن بلوم مثل سفينتين عابرتين ليلاً، على نحو ما يعترف بعضها بالبعض بصورة عارضة، فيما يبدو، ولكنها بالقطع لا ترتبط بأية سلسلةٍ علِّية كبيرةٍ؛ فحكاية "الصخور الجوالة"، التى ترصد حركات لا تتفاعل فى جوهرها مع بعضها البعض والتى تنتمى إلى العديد من مواطنى دبلن المتقاربين مكانًا، يمكن اعتبارها ضربًا من رفض العمل فى جوهره للحبكة التقليدية[٣]. وكثرة استخدام الرواية للمونولوج الداخلى والحديث الحر غير المباشر يجعل تتابع بعض الفقرات القصيرة تبدو ذات طابع عرضى أكبر، فقولك إن الجملة 'ب' تتبع الجملة 'أ'، لأن الفكرة [فى 'ب'] برزت للتو فى ذهن الشخصية لا يعد شرحًا على الإطلاق. بل إن تودوروف ليؤكد ذلك قائلاً إن "أبرز مثال على الخضوع للترتيب الزمنى رواية **يوليسيز**، فالعلاقة الوحيدة، أو الرئيسية على الأقل، بين الأحداث، علاقة تتابع محض" (١٩٨١: ٤٢).

ومن المناهج الواضحة لترتيب هذه الأحداث والحكايات بهذا النسق الذى يبدو فى ظاهره عارضًا هو أنها تمثل إعادة لترتيبها فى نص سابق[٤]. والمساران المستقيمان اللذان ذُكرا آنفًا يظهران فى **يوليسيز** لأن التتابع نفسه يظهر فى ملحمة **الأوديسية**، أى إن چـويس يضع مقابلة ستيفـن مع المحيط 'الـپـروتى' [السريع التقلب والتشكل] – وهى مقابلة لا دافع لها ولا تؤدى إلى شىء سوى إحالتها إلى الأوديسية – (فى الفصل الثالث) بعد مقابلته مع الشخص الذى يمثل نسطور (الفصل الثانى) لأن تليماخوس عند هوميروس يتكلم مع نسطور (فى الكتاب الثالث) قبل منازلته لـپـروتيوس (فى الكتاب الرابع). وهكذا فإن التتابع القائم على العِلِّية إلى حد كبير عند هوميروس يصبح النموذج الذى يتبعه چـويس فى الربط بين الأحداث ولولا ذلك لبدا الربط عشوائيًّا. ويستمر هذا الترتيب فى جانب كبير من نص چـويس، وإن لم يكن فيه كله، فالحكايات

الخاصة بآكلى اللوتس، وإيولوس، ورجال ليسترجوينا، وحوريات البحر الشاديات، وثيران الشمس، تتبع كلها الترتيب نفسه عند هوميروس، ولكن بعض الحكايات الأخرى (مثل الكيكلوبسات [عمالیق ذوو عين واحدة] والساحرة كيركى) أعيد ترتيبها لتحقيق أغراض مختلفة.

ويقدم شيلدون ساكس نهجًا مفيدًا آخر للنظر فى الروايات والقصص التى تتبع تنظيمها نسقًا مستقلاً إلى حد كبير عن الصفات المعتادة للحبكة. ففى مناقشته للنوع الأدبى المسمى 'أپـولوج' (apologue) [الأمثولة] أو التمثيل فى قصة خيالية لأطروحة أو رؤية خاصة للعالم، مثل **كانديد** أو **راسيلاس**، يشير إلى أن "الحكايات يرتبط بعضها بالبعض بترتيب نظرى" لا بترتيب احتمال وقوعها، قائلاً "لا يتوافر 'الاحتمال' بأن يقابل راسيلاس، بعد تركه مكان إقامة الشبان المرحين، حكيمًا وهب حياته للعمل على التحكم فى الانفعالات" (ساكس ١٩٦٤: ٥٦)؛ ولكن مثل هذا التتابع تقتضيه فعلاً حجة النوفـيلا [الرواية القصيرة]. ونحن نجد هذا النوع من التتابع البلاغى فى الأجزاء المشحونة أيديولوجيًا فى روايات كثيرة. ولكن چـويس الذى يعادى النهج التعليمى معاداة صارمة لا يلجأ عادة إلى المسارات البلاغية بهذه الطريقة. ومع ذلك فنحن نرى العديد من نماذج التتابع البلاغى المُصَغَّرِ وغير المباشر فى المسار الجدلى للأحداث فى حكاية "سكيلا وخاريبديس" حيث نجد أن الأطروحات المثالية التى يدعو إليها الشخوص فى المكتبة، تتلوها المواقف المادية المغرقة فى ماديتها عند باك موليجان، والذى يتزامن دخوله الغرفة مع نموذج القضية والنقيض [فى البناء الجدلى]. وبنهج مماثل نرى أن البناء القائم على السؤال والجواب [وهو نهج التحقق من الإيمان فى الكنيسة] فى حكاية "إيثاكا" لا يتضمن إلا الحد الأدنى من السرد بل يعتمد فى تتابعه على الرابطة فى سلسلة الأسئلة والأجوبة، وليس هذا، كما يقول سى. هـ. پـيك، "أسلوبًا سرديًا طبيعيًا، إذ إنه يوحى بموقف ساكن يجرى فحصه وتحليله بدلاً من عرض سلسلة من الحلقات المتصلة" (١٩٧٧: ٢٨٣)(٥). وبعض جوانب المسارات الشائعة فى 'الأپـولوجات' تظهر فى الكثير من الدروب البلاغية فى فصل "إيولوس" الذى تقع أحداثه فى إحدى قاعات الأخبار ويعالج ثيمة فن البلاغة.

من اليسير أن ينتقل المرء من تتابع للأحداث يمثل حجة من الحجج إلى التناوب أو المسار العام القائم على فكرة ما، ولكن إذا كانت طرائق التأليف متماثلة فيهما، فإن أغراضهما قد تكون متعارضة. فالتتابع البلاغى ترتيب متعمد يحاول المؤلف توجيهه لصالح تأثير معين: أى تقريب ذهن القارئ من معتقدات المؤلف. ومن هذه الزاوية يعتبر – إلى أقصى حد – ذا "وظيفة" معينة مثل بناء الحبكة التقليدية، التى يتمثل غرضها فى دفع القارئ نفسيًّا من فصل إلى فصل ليرى كيف يحاول الأبطال الذين يتعاطف معهم أن يقهروا الصعاب ويحققوا رغائبهم. فأنواع التتابع المبنية على فكرة، أو ذات البناء المعمارى، أو العَدَدِى، أو الهندسى تعتبر فى المقام الأول 'تصاميم' شكلية لا تكاد تزيد وظيفتها عن إرضاء الرغبة فى التناسق. وسوف أشير إلى هذه الأشكال باسم 'التراتيب' "الجمالية"، ولنبدأ بالنظر فى نحو العبارة الموسيقية الصغيرة لمؤلفها ڤانتاى فى رواية **البحث عن الزمن الضائع** لمؤلفها پروست: إن العبارة تظهر فى عدد من المشاهد بصور مجسدة مختلفة، ولكن فى أعقاب مسار عام، إذا بها تتخذ أشكالاً ذوات تفاصيل منوعة، ونحن نصادفها بدايةً باعتبارها جملة موسيقية يسمعها سوان، ثم نعرف أنها جزء من سوناتا كتبها مؤلف يدعى ڤانتاى. وعلى مر الأحداث، تتكشف هوية المؤلف تمامًا، وتتحول الثيمة االتى كانت رمزًا للحب الذى يكنه سوان لأوديت، إلى رمز لتفتيت حب مارسيل لألبرتين، وأخيرًا نكتشف وجود سباعية موسيقية كاملة من تأليف ڤانتاى[٦]. وتطور هذه الموتيفة لها مسارها المستقل، فإجابة على سؤال "لماذا يتأخر اكتشاف سباعية ڤانتاى الموسيقية هذا التأخير فى العمل؟" من المقبول أن نقول "لأن هذه اللحظة تمثل ذروة التوسع فى ثيمة العبارة الموسيقية" وأن نقول أيضًا إنها تمثل الكشف من جديد عن إنجاز المؤلف الموسيقى الذى يعانى التجاهل، فى لحظة استراتيجية فى الرواية. فبعد مرحلة معينة لا تقتصر الثيمة الموسيقية على مصاحبة السرد، بل إن الأحداث المروية تُخلق للتناغم مع تطور الموتيفة.

ونستطيع تعداد مسارات جمالية أخرى من هذا النوع، مثل نسق الدائرة المألوف الذى يُرْجع بعض الجوانب المهمة فى القصة إلى نقطة البداية؛ ومثل الشكل الذى يُشَبِّهُهُ أ. م. فورستر بالساعة الرملية، ويصف به شكل رواية السفراء لهنرى چيمز (فورستر

١٩٢٧: ١٥٣-٦٢). ونستطيع أن نشير أيضًا إلى ما يفعله تولستوى، فى إصراره على تقديم مشاهد مضيئة ومظلمة بالتناوب فى رواية **أنَّا كارنينا**، بل ولنا أن نشير أيضًا إلى أن چيمز يلوم تولستوى، وربما يكون ظالمًا، على كتابته روايات طويلة تشبه "الحلوى المائعة" وأما من حيث البناء الشكلى فكان يقول إنها "روايات ضخمة مفككة ومترهلة" (چيمز ١٩٧٢: ٢٦٧ – ٢٦٢). فإذا فحصنا أى مشهد من المشاهد التى – بوضوح – لا تدفع الحبكة قُدُمًا، فقد نستطيع إيضاح وجودها بسبب وظيفة 'الموتيفة' التى تمثلها، لا باعتبارها جزءًا من سلسلة من الأحداث القائمة على قانون العلية، وچويس ماهر فى تدبير هذه الأنواع من المسارات، فكل فصل من الفصول الخمسة عشر الأخيرة من يوليسيز تتخذ تيمة لها عضوًا مختلفًا من أعضاء البدن، وفى كل منها يتخذ أحد الفنون أو العلوم موقع الصدارة فى كل منها. والوظائف التوليدية الخاصة لهذه الثيمات تقع على مستوى الأحداث الفردية أكثر مما تحدث على مستوى الفصول – ولم يضف چويس حكاية إيولوس لأنه أراد أن يعالج دراميًّا عضوًا معينًا (الرئتان) وأن يؤدب (البلاغة) – وإن كان العديد من الأحداث الصغرى (بما فى ذلك الأحداث الذهنية) يقع لغرض أولى وهو إيضاح هذه الثيمات ("همس باب مكتب راتليدج قائلاً "إى كرى". فهم دائمًا ما يقيمون أحد البابين فى مقابل الآخر لمساعدة الريح. دخول. خروج" [چويس ١٩٨٦: ٩٧]).

ولنا أن نقدم أنواعًا أخرى من الترتيبات التنسيقية المتناظرة للفصول والأحداث، فهذه لا تقتصر على تقديم بناء لبعض الأحداث الذى لولاه لظلت تراكمات غير منظمة ولكنها أحيانًا ما تتطور فتنتج فعلاً بعض هذه الأحداث. وقد رصد ڤكتور شكلولوڤسكى (١٩٩٠) عددًا من الترتيبات الشكلية للمادة السردية، بما فى ذلك التكرار، والتوازى، والطباق، والأنساق الثلاثية، مشيرًا إلى أن **أغنية رولان** القديمة مؤلفة من حالات تكرار ثنائية وثلاثية لمجموعات من المشاهد والأحداث نفسها. والواقع أن سبب وجود عدد كبير من هذه الأفعال ينحصر فى أنها تستكمل النسق الشكلى الذى يسود فى سائر النص، وهو ما ينتهك بعض مبادئ التأليف الأخرى مثل الرابطة السببية، أو محاكاة الواقع بدقة، أو الفاعلية البلاغية. ويضيف وليم و. رايدنج

الكثير إلى هذا النوع من التحليل، إذ يصف كيف أن عددًا من قصص العصور الوسطى تتجنب الوحدة السردية لصالح "الثنائية أو الثلاثية الفنية، أو أى شكل آخر من أشكال التعددية" (١٩٧١: ١١٦)، بما فى ذلك تكرار الخطوط القصصية المتوازية أو المتضادة خصوصًا لإحداث هذا التأثير. وهكذا فإن الجزء الثانى من قصة بوولف الذى يحدث بعد ٥٠ سنة من انتصاره على جريندل وصاحبته العجوز، يعتبر قصة جديدة تمامًا (وإن كانت تتمتع بالتناسق التناظرى الكامل) بعد معركة بوولف الطاعن فى السن مع التنين. ولهذا العمل، ومثل أغنية رولان، فى الحقيقة "بدايتان ووسطان ونهايتان. وأما الانفصام المركزى الذى نراه بالغ الركاكة اليوم، فقد كان، فيما يبدو، يحقق للكاتب فى العصور الوسطى غاية جمالية معينة؛ ولنا أن نفترض أنه كان يضفى جمالاً خاصًا على قص القصة" (رايدنج ١٩٧١: ٤٣)[٧] وتوجد مناهج أخرى مماثلة لإنتاج وترتيب الأقسام السردية، وهى شائعة فى العديد من فترات التاريخ الأدبى[٨]. ولا شك أن هذه المسارات المعمارية المختلفة لا تحظى بالدراسة الواجبة، لأنها تبدو فى حالات كثيرة أقل أهمية من بسط مسار الأحداث الرئيسية فى القصة، أو مجرد زوائد ملحقة بها؛ فلقد بلغ من قوة جاذبية الحبكة ومكانتها فى القصة أن بعض الكتاب يضطرون إلى التخلى عن الحبكة أو إخفائها حتى يظهروا نظم الترتيب البديلة للعيان. ومع ذلك فإن نظم التتابع المذكورة تشرح فعلاً سبب احتواء قصة ما تحتويه من أحداث وما تتخذه من ترتيب لها. فلو أن قصة دانتى كانت قد اكتملت إلى حد ما فى منتصف كتاب **الفردوس** لاضطر الشاعر إلى مط مادته حتى يصل إلى المطلب البنيوى وهو ٣٣ نشيدًا.

وعلى نحو ما يتضح من المثال الذى ضربناه من رواية پروست، قد يستند ترتيب مجموعة من الموتيفات الأدبية إلى نموذج لمسارات المؤلفات الموسيقية المعتمدة أو يستعار منها، فإن پروست يستخدم فى بناء روايته كلها نهج بناء الأوبرا عند ڤاجنر، وانتفع غيره بالبناء العام للسوناتا (سترندبيرج فى السيمفونية (چيد، أندريه بيلى) أو إطار موسيقى الچاز (رالف إليسون، تونى موريسون أو القواعد الصارمة للشكل الموسيقى الكلاسيكى الهندى، وهو **الراجا** (*raga*) (أميت تشودورى مؤلف رواية **حادث ساعة العصر** ١٩٩٣). وأحيانًا ما يكون التسلسل الموسيقى [الفوجة Fugue]

قالبًا لا يقاوم إغراؤه، كما تشهد بذلك رواية الموت فى ڤينيسيا لتوماس مان، وموسيقى 'الفوجة المقدسة' التى تقوم بترتيب حكاية حوريات البحر الشاديات فى رواية يوليسيز(٩). وهذا المثلان الأخيران يشيران إلى تمييز مهم بين حيل الترتيب غير المستند إلى الحبكة، فكثيرًا ما لا تكون هذه بارزة بل تعمل جنبًا إلى جنب مع طرائق تقليدية لبناء التتابع فى القصة، وتؤدى بذلك إلى مسار لأحداث متتابعة كان يمكن لولاها أن تعتبر بلا دافع أو (كما فى حالة الكاتب مان) إلى مسار سردى تحدده عوامل متعددة (أى إن أشينباخ يموت فى ڤينيسيا لسببين أولهما أنه اختار أن يبقى فى المدينة وقت انتشار الطاعون، والثانى أن الموت هو التعبير الختامى عن نغم 'القرار' الموسيقى (الباص) أثناء اشتباكه مع اللحن المقابل وهو ثيمة الرغبة الجنسية). والكثير من المشاهد المتابعة فى حكاية 'حوريات البحر الشاديات' فى رواية جويس المذكورة لا تعنى الكثير، وقد لا تعنى شيئًا على الإطلاق إذا تطلعنا إليها من المنظورات التقليدية للقصة أو للحبكة؛ بل إن مجموعة الكلمات الأولى فى هذه الحكاية لا تكاد تعنى شيئًا، أو لا تعنى شيئًا على الإطلاق إذا نظرنا إليها فى أى إطار تقليدى تقريبًا: وها هى ذى "البرونز بجوار الذهب سمِعَ اصطكاكَ حَديدِ الحَوَافِرِ، وصَلِيلَ الفُولَاذِ/ جَلْخ جَلْخ/ نُدَفٌ، قَطْعُ النُّدَفِ من ظُفْرِ الإبْهَامِ الصَّخْرى، نُدَفْ/ فظيعْ! وازداد بريقُ الذهب./ صَوْتُ صَفَّارَةٍ أَجَشّ./ الصَّفيرُ. الخَضَيرُ الزَّاهِى فوق/ الشَّعْرِ ذى الذِّرْوَةِ الذَّهَبِيَّةْ. وَرْدَةٌ وَثَّابَةٌ على الصَّدْرِ الساتانى مِنَ الساتان، وَرْدَةٍ قِشْتَالَةْ./ نغمٌ مرتعشٌ. مرتعشٌ. صَنَمُ الأَحْزَانْ/ بِيبْ! مَنْ فِى ... إطْلَالَةِ الذَّهَبِ؟" (ص ٢١٠ – الحذف فى نص جويس). إنها افتتاحية موسيقية تستعرض مقدمًا الصور الأولية للثيمات والموتيفات الرئيسية التى سوف تتبعها (وتتبع عمومًا ترتيب ظهورها فى النص) وبهذه الصفة تعتبر موجزًا دقيقًا ومفيدًا، إذ تؤدى الوظيفة نفسها للافتتاحية الموسيقية، وهى بالغة الجرأة بصفة خاصة ما دامت تقدم هذه الموتيفات المتنافرة، حتى إننا لسنا واثقين إن كان يمكن لهذه الموتيفات أن تجتمع فى الموسيقى التالية لها.

للمرءأن يقول إن تقديم العبارات الافتتاحية لحكاية "حوريات الماء الشاديات" مخصصة للتبشير بما سوف يتلوها من المادة أو للإعلان عنها، ولكن له أن يعتبرها فى

الواقع أيضًا القوة التى تولِّد بقية الفصل. وهذا النمط من المنظور المتأرجح كثيرًا ما يناسب الحكايات التى تتولد فيها يبدو من الصور (الخيالية) داخل النص. فالنوڤيلا [الرواية القصيرة] التى كتبها لونجوس فى القرن الثانى للميلاد بعنوان **دافنى وكلووى** تبدأ بوصف جزئى للوحة سردية، وهى التى يجدها الراوى رائعة إلى الحد الذى يجعله يقرر أن يقص القصة التى تصورها نثرًا. وفى نوڤيلا للشاعر جيتة، يقدم إلينا صورًا مرسومة لقلعة مهجورة، وقصة اندلاع حريق فى أحد الأسواق، وصورة ببر يهجم على شخص. ومع تقدم الحكاية يقوم البطل بزيارة القلعة، ويلاحظ أن النار شبت فى السوق، ويشهد ببرًا حقيقيًا يهجم على أحد الأفراد. وأمثال هذا التكرار غير المحتمل للحالات قد يعتبر من قبيل المصادفات الغريبة، أو مبالغة فى استعمال المفارقة، ولكن للمرء أن يعتبره تلاعبًا ماكرًا بالتتابع السردى، فى صيغة أولية من صيغ بورخيس، حيث تقوم النماذج المحاكاة بتوليد الأشياء والأحداث التى كانت ترمز لها.

وإذا شئنا نموذجًا من چويس فلنا أن نقرأ فصل الساحرة "كيركى" الغاص برؤى الأحلام الغريبة، وفيه يجد بلوم أن الصور التى كان قد شاهدها فى وقت سابق ذلك النهار قد بعثت فيها الحياة، مثل الحورية اليونانية فى اللوحة المعلقة فى غرفة نومه (ص ٤٤٤-٤٥١). ونجد هذا النوع من "التكوين من الصور" أيضًا فى الكثير من 'الروايات الجديدة' الفرنسية، وأقرب ما يرد إلى الذهن منها رواية **فى التيه** للكاتب روب-جرييه، حيث نجد عددًا من الأشكال التى وصفت فى بداية الرواية وقد بدأت فى توليد أشياء تشبهها شكلاً ثم تتحول إلى بؤر لقصص تُروى. وهكذا نجد أن طبقة الغبار فى الغرفة تنجب الثلج الذى يظهر فى القصة التى تنبت منه، ونجد أن صورة الشىء الذى يشبه الصليب على المكتب قد تحولت إلى السونكى الذى يحمله الجندى فى القصة الداخلية، كما نجد أن لوحة "الانكسار فى رايخينفيل"، بعد وصفها بتفاصيل مستحيلة، تبعث فيها الحياة وتصبح قصة، إذ يتحول الوصف بنوع من الكناية إلى سلسلة أحداث متتابعة، ويذوب التعارض بين الأشكال الزمنية والمكانية[١٠].

وتشيع أشكال أخرى من توليد النصوص فى 'الرواية الجديدة' الفرنسية ومختلف أسلافها، والنمط 'الأم' بصفة خاصة نمط تتضافر فيه كلمات قليلة منتخبة لتوليد

الشيء أو الأفعال التى تصورها. وهذا منهج مهم باهر لتوليد قصة من القصص ويستحق التعريف به على نطاق واسع. ويطلق چان ريكاردو (١٩٧٢) عليه مصطلح "الاستعارة البنيوية" ويصفه بأنه تعبير مجازى يتحول إلى تعبير حقيقى ويكتسب الحياة فى النص. وسوف أشير إليه بتعبير "المولِّد اللغوى" وأستعمله فى الإشارة إلى طريقة تسمية شيء أو حادث معين يظهر بعدها أو يقع فى القصة. فنحن كثيرًا ما نجد فى الأعمال التقليدية تبشيرًا أو إنذارًا ساخرًا بحدث ما قبل وقوعه، وأما فى **الرواية الجديدة** الفرنسية فإن هذا يتحول إلى مبدأ بديل للمسار السردى حيث تؤدى كلمات أو أحداث إلى تشكيل الأحداث فى النص. وهكذا فى رواية **مشروع ثورة فى نيويورك** للكاتب روب-جرييه نجد أن مفهوم "الأحمر" بشتى تحولاته وتنويعاته، يولِّد العديد من الأحداث (بما فى ذلك القتل العمد وإشعال الحرائق) ومن المبادئ المتسمة بطابع أولى أكبر إقامة تجاور بين الأضداد، على نحو ما أوضحه توماس د. أودونيل (١٩٧٥). ويشير أودونيل إلى المزيد من حـــالات انتشار الرموز فى السرد، فيرصد الأفكار المجسدة التى تؤدى إلى ظهور الفأر فى الرواية قائلاً "فى بدايات الرواية يخبرنا الراوى أن ابن سعيد يرتدى قفازًا أسود؛ وعندما يبدأ ابن سعيد الكتابة فى كراسته، يضع القفاز تحت إبطه، ثم يظهر قفاز آخر على غلاف القصة البوليسية فى يدى لورا، ويوحى هذا بدوره بأن

> ابن سعيد قد يكون مسؤولاً عن مصير الفتاة المصورة على غلاف الرواية المقطوع. وعند الفحص الدقيق يتضح أن "القفاز" فى الحقيقة عنكبوت ضخم هائج. وتجد لورا الكتاب فوق خزانة كتب أثناء محاولتها الفرار من عنكبوت ضخم أو فأر. ومنذ هذه اللحظة يشكل العنكبوت والفأر مزدوجًا أوليا بحيث يستحيل الفصل بينهما
>
> (أودونيل ١٩٧٥: ١٩٢)

ويشير أودونيل إلى أن هذه الأمثلة "توضح تقنية توليد الثيمات عند روب-جرييه، وهى التى يتوسل بها فى إعداد 'حبكة' طويلة الأجل لروايته" (١٩٧٥: ١٩٢). وفي

حكاية "كيركى" عند چويس نجد مثالا واضحًا لِلْمُوَلِّدِ اللفظى الذى ينتج قسمًا شاسعًا من النص. فعندما يستهزئ بلوم بالتبغ ترد زوى عليه قائلة: "هيا إذن! حوِّل غضبك إلى خطبة دعاية". ويتلو ذلك مباشرة فى الرواية تصوير للبطل بلوم مرتديًا أڤرول العامل، وهو يلقى خطبة عن مضار التدخين أمام حشد من المعجبين بما يقول (١٩٨٦: ٣٩٠-٣٩٣) وذلك بحيث تسبق عبارة "خطبة دعاية" المناسبة التى وهبتها اسمها وأنتجتها مباشرة.

وفى الكثير من مؤلفات چان ريكاردو نجد، من ناحية أخرى، أن بعض المفردات الفرنسية تؤدى إلى وضع تنويعات لفظية طفيفة عليها، بحيث تولد الأسماء أو العلاقات التى اكتسبت أسماء جديدة فى أثناء قص القصة. بل إن اسم دار النشر التى تظهر على الغلاف (*Les Editions de minuit*) يمكن أن يكون مُوَلِّدًا فى النص، وهكذا ففى رواية **الاستيلاء على القسطنطينية** نجد أن كلمة (*editions*) [طبعات/منشورات] تولد اسم *Ed* واسم *Edith* وكذلك جبل صهيون، وكذلك نجد أن كلمة (*minuit*) تقطع بأن الرواية سوف تبدأ فى الليل (ريكاردو ١٩٧٢: ٣٨٤)[١١]. وعلى الرغم من أن ذلك مقصورًا على كُتَّاب الطليعة الفرنسيين فإن "المُوَلِّدَاتِ اللفظية" قديمة وقد ترجع إلى رواية **تريسترام شاندى** للكاتب لورنس ستيرن، أو حتى إلى دانتى فى الواقع[١٢].

ويعتبر مبدأ الالتزام بنسق الأبجدية شبهًا بذلك وإن يكن أقل دينامية إلى حد ما. ويقول رولان بارت تعليقًا على ما كتبه هو نفسه وفق هذا النسق إنه مسار يتسم بنظام الأبجدية وتعسفها نفسه. وهذا المسار قد يرجع أصلاً إلى ريمون روسيل، وليس فى جوهره خيالى، ويمكننا أن نجده بسهولة فى الكتابة غير الخيالية وغير السردية (مثل **خطاب عاشق** لرولان بارت) وكذلك فى الأعمال التى تقع على الحدود ما بين السرد وغير السرد، مثل العمل الذى كتبه ميشيل بيتور بعنوان "موبيل" والذى يصفه شيرزر بأنه "كاتالوج سيميوطيقى" ويقول إنه "خال من السرد" (١٩٨٦: ٤٦، ٥٠) وإن كان قوله هذا يقبل المناقشة قطعًا، ويمكن اعتباره تطويرًا طريفًا لهذه الاستراتيجية فى رواية كتبها ميلوراد پاڤيتش بعنوان **معجم الخزر**، وتتخذ شكل ثلاثة معاجم. ويمكن

للمتخصص فى علم السرد أن يعترض قائلاً إن التأليف الأبجدى مجرد طريقة مختلفة لإعادة تنظيم الحبكة ولكنها لا تؤثر فعلاً فى هيكل القصة، ولكننا نجد فى بعض الأعمال، مثل رواية **إفريقيا الأبجدية** التى كتبها وولتر أبيش أن المبدأ الترتيبى هو الذى يولد بوضوح ما يصوره الكاتب (انظر أور ١٩٩١: ١١٣-١١٦). ولنا أن نضيف هنا أنواعًا أخرى من مبادئ الترتيب اللفظى المألوفة، والتى تظهر فى القصص الخيالية السردية (مثل التعليق النقدى فى رواية **النار الشاحبة** لنابوكوف، والكلمات المتقاطعة فى رواية **المنظر الطبيعى المرسوم بالشاى** للكاتب پاڤيتش). وعلى الرغم من ولوع چويس بالتلاعب بحروف معينة، ومن افتتانه بالأبجدية كما يبدو فى [ص ٤٨٠] ("Ahbeesee defeegee kelomen opeecue rustyouvee") فإننى لم أعثر على أى ترتيب أبجدى صارم على أى مقياس فى يوليسيز (وإن كانت حروف آخر كلمة فى الرواية – وهى كلمة "yes" – موجودة، بعكس الترتيب، فى أول كلمة فى الرواية، وهى "stately")[١٣].

ومن آليات التوليد الأخرى التى استخدمها الكثير من المؤلفين الفرنسيين فى الآونة الأخيرة تكرار الأحداث لا الانتقال من حدث إلى حدث. وربما يكون المثال الكلاسيكى لهذه الآلية رواية **الغيرة** من تأليف روب-جرييه، حيث يقدم مجموعة الأحداث نفسها تقريبًا تسع مرات متعاقبة، مع اختلافات مهمة فى كل مرة عن سابقتها. ويشرح روب-جرييه ذلك قائلاً: "إن الذى يتلو الظاهرة أ" فى الرواية التقليدية "هو الظاهرة ب، باعتبارها عاقبة للأولى"، وأما فى **الرواية الجديدة**، مثل **الغيرة** "فالذى يحدث أمر مختلف تمامًا. فبدلاً من اضطرار المرء إلى التعامل مع سلسلة من المشاهد يرتبط بعضها بالبعض بروابط سببية، يتصور المرء أن المشهد نفسه يكرر ذاته باستمرار، ولكن بتنويعات فيه، أى إن المشهد أ لا يتلوه المشهد ب بل المشهد أً وهو تنويع ممكن للمشهد أ" (روب-جرييه ١٩٧٧: ٥). [ونحن نسمى أً "ألف بشرطة"]. ويطلق أصحاب النظريات أسماء مختلفة على هذه التقنية، وربما يكون أكثر المصطلحات فائدة ذلك الذى استخدمته دينا شيرزر، إذ تسمى هذا النوع من المسار "مسلسل المركَّبات" (١٩٨٦: ١٣-٣٦)[١٤]. وقد يتغير تسلسل المركَّبات وفقًا لأنساق أخرى

من المسار، فإن الصور المتكررة المتناقضة التى تشكل قصة "الغرفة السرية" لروب-جرييه تتخذ شكل التصاعد الزمنى الحلزونى، كما إن المشهد الذى يعاد تمثيله بما يشبه الهوس فى قصة **تأديب الخادمة** للكاتب روبرت كوڤر يتصاعد تدريجيًا إلى ذروة جسدية قبل الهبوط من جديد بسرعة فى نهاية الرواية. واستمرار نجاح هذه التقنية فى أنواع فنية أخرى يشهد عليه نجاح الفيلم الألمانى الحديث **اهربى يا لولا اهربى**. وفى كل حكاية داخل **يوليسيز** يدس چويس أصداء من حكايات أخرى، ونشعر أن بعضها لا ينتمى على الإطلاق إلى موقعه فيها، ويبدو أن وجودها لا يبرره إلا كونها تقوم بوظيفة الأصداء، ولكننا لا يمكن أن نقول إن سوى هذا يولّد النص. وتوجد فى نص چويس أيضًا حالات تكرار مصغرة لسلسلة الأحداث فى الرواية كلها، وهو ما يسميه الفرنسيون (*mise en abyme*) أى اللانهائية فى الصورة أو الدلالة (مثل ص ٥٤٣ و٥٥٢).

ومن التقنيات المتصلة بهذه تشكيلٌ يسمى 'كولاچ' أو القص واللصق، ويعنى إعادة تجميع بضعة عناصر أساسية بترتيبات وسياقات مختلفة بحيث تشكل الرابطة التى تضم الوحدات المختلفة(١٥). وقد يكون هذا النظام مستعملاً (وبصورة أقل نشازًا قطعًا) فى النصوص غير السردية، وهو أيضًا أقرب إلى أن يكون مبدأ ترابط للمعنى منه إلى أن يكون مسارًا للسرد فى ذاته، فحين يصل النص إلى درجة 'امتلاء' معينة، لا يجد النص قوة غائية كامنة تبرر استمراره. ومع ذلك، إذا أردنا أن نجيب عن السؤال القائل: "ما علاقة القسمين الثالث والرابع بالوحدات الافتتاحية؟" وجدنا إجابة مقبولة تقول إنها عناصر أعيد تشكيلها فى مجموعات جديدة، أو قل إنها أشباهٌ ونظائر، أو تنويعات لبعض العناصر الموجودة فى الأقسام السابقة، أى إن تقنية الكولاچ تستلزم مثل هذا المسار. وكما تقول دينا شيرزر، أمثال هذه النصوص "نصوص مفتوحة بمعنى أنه لا يستطيع أحد العناصر الإحالية أو التشكيلية أن يوحى بالختام أو الإحساس بالاكتمال؛ كما يمكن إضافة تنويعات وعناصر مكررة إلى ما لدينا فعلاً، بحيث يطول النص من دون أن يتغير فى غير الطول" (١٩٨٦: ١٤). وتعتبر هذه الملاحظة وصفًا صحيحًا إلى حد ما لنص **حياتى** للكاتبة لين هـچينيان، وهو كولاچ يشبه السيرة الذاتية وكان قد نشر أول مرة فى عام ١٩٧٨ عندما كانت المؤلفة فى السابعة والثلاثين. وكان

العمل آنذاك يتكون من ٣٧ قسمًا، وكل قسم يضم ٣٧ جملة. وفى الطبعة الثانية التى نشرت بعد ثمانى سنوات أضيفت ثمانية أقسام تتكون من ٤٥ جملة، ثم أضيف ثمانى جمل جديدة إلى جميع الأقسام التى سبق نشرها. وهنا يمكن أن يكون يوليسيز نموذجًا لمثل هذه الممارسات، إذ إن شخوصها الرئيسية، وموتيفاتها، ومجازاتها، وعناصرها يعاد تجميعها بأشكال مختلفة فى فصول متتالية، وأحيانًا بطرائق تنتهك موقف الرواية القائم على المحاكاة، كما أشار إلى ذلك هازارد آدامز (١٩٨٦) فى دراسته لهذه "الصخور الجوالة" المراوغة.

وعلينا قبل أن نترك هذه الساحة أن نناقش نوعين آخرين من التنظيم المتعدى: أولهما التنظيم الذى يتضمن قدرًا أكبر مما ينبغى من الحبكة، وثانيهما يتضمن قدرًا أقل مما ينبغى منها. ونحن نجد فى مبدأ "الدروب المتفرعة" الذى تفصح عنه قصة بورخيس "حديقة الدروب المتفرعة" (وإن لم يكن مجسدًا فى القصة فعلاً) دليلًا يؤدى بنا مباشرة إلى نوع جديد حقًا من الطرائق المتعددة لتنظيم النص، والتى لا تجتمع معًا أبدًا. ونجد مثالاً جيدًا فى النص الذى كتبته أنا كاستيلو بعنوان **خطابات ميكسكوا بوالا**، وهو نص يقدم ثلاث طرائق مختلفة لقراءته، إحداها للملتزمين بالأعراف الاجتماعية، والثانية للساخرين غير المبالين، والثالثة للقراء الذين يشبهون دون كيخوته. وكل طريقة تمثلها خطابات متتابعة، ولكن أيا منها لا يتضمن مجموعة الخطابات كلها، بل ولا يبدأ حتى بالخطاب الأول الذى يبدأ الكتاب به، ويوحى هذا الترتيب بالضرورة بإمكان وجود مسار آخر، ألا وهو المسار العددى. وفى هذا العمل، مثل رواية **لعبة الحجلة** للكاتب خوليو كورتازار، والذى يتوسع هذا العمل فى تقنياته، نجد أن الخط القصصى مستقيم أفقى، وأما المسارات المختلفة الممكنة فلا تؤدى إلى أية حبكات تختلف عنها اختلافًا جذريًا، وإن كان تفسير الحبكة قد يتغير بتغير طريقة القراءة التى يختارها القارئ. وفى هذا الصدد نجد سلسلة كتب الأطفال وعنوانها "اختاروا مغامراتكم" وهى تقدم للقارئ خيارات معينة يؤدى كل منها إلى أحداث قصة مختلفة.

ونوع التأليف بمنهج "الدروب المتفرعة" ذو صلة بنصوص الحاسوب القصصية، بل من المفيد أن نعتبره نمطًا أوليًا لهذه النصوص. وأمثال هذه النماذج شائعة اليوم إلى

حد كبير فى الإنترنت، حيث يحظى موقع *afternoon, a story* بمكانة بارزة. ومن الغريب أن مارجريت آتوود قد كتبت نوعًا من النصوص شبه الحاسوبية (أو المضادة لنصوص الحاسوب) فى قصتها "نهايات سعيدة"، وفيها عشرة خيارات سردية متاحة تقريبًا، وكلها يؤدى عاجلاً أو آجلاً إلى موت الأبطال. وقد تعتبر قصة آتوود "ميتا تعليق" مفيد على توليد النصوص الحاسوبية، إذ إن هذه جميعًا يمكن إدراجها كلها فى إطار المفاهيم التقليدية للحبكة، وأما الاختلاف الأولى فينحصر فى أن القارئ لا البطل ولا المؤلف هو الذى يختار الحادث التى سوف يعقب مايرى (أو إن شئنا الدقة قلنا إن القارئ يختار ما يريد من بين مجموعة من عدد محدود من الخيارات التى يتيحها المؤلف). ولقد دأب النقاد على وصف يوليسيز بأنها نص حاسوبى بسبب صعوبة فهمها لمن يقرؤها أول مرة (أى لابد للمرء أن يحيط بالرواية كلها حتى يفهم أى جزء منها) وكذلك بسبب الأنساق والتوافقات التى لا حصر لها وتمتد عبر الفصول، بل وعبر أعمال چويس الأخرى فى الواقع.

وعلينا أن نشير إلى جانب أخير من جوانب البسط السردى للقصة، ألا وهو الاتجاه نحو التتابع المحض نسبيًّا، وهو الذى يفتقر إلى وجود العدد الكافى من وسائل الربط، ولا يكاد يتضمن مُوَلِّدَاتٍ للنص، سواء من النوع الطليعى أو التقليدى. وقد اتجهت بعض الأعمال النسوية هذا الاتجاه، ابتداءً بالقصص الخيالية التى كتبتها دوروثى ريتشاردسون، وكانت أول أعمال أدبية يستخدم فى وصفها مصطلح "تيار الشعور"، وقد انتقدتها ڤيرچينيا وولف قائلة إنها تفتقر إلى "الوحدة، والمغزى، والشكل المحدد" (١٩٨٠ : ١٩٠) كما اتجهت وولف نفسها إلى التجريب بدفع الأحداث فى خط أفقى لا تحيد عنه فى قسم "الزمن يمضى" من روايتها **إلى المنار**، وربما كان هذا القسم هو الذى ألهم إيڤا فيجيس أن تكتب روايتها **اليقظة**، التى تسجل فيها سبع حالات يستيقظ فيها وعى الشخصية الرئيسية، وتفصل كل حالة عن الأخرى فترة زمنية تبلغ عشر سنوات تقريبًا، والروابط بينها هزيلة إلى الحد الذى يتعذر معه أن ننسبها جميعًا إلى شخص واحد. ومثل هذا المسار الأفقى المبالغ فيه يظهر فى أعمال أخرى يمكن جمعها تحت عنوان واحد هو **الكتابة الأنثوية** مثل رواية كلاريس ليسپيكتور (*Agua vita*) (تيار

الحياة) أو المونولوج الذى تلقيه مولى بلوم فى **يوليسيز**[١٦] ونجد ما يمثل تحديًا أكبر لفكرة الخط السردى المقرر فى نوع القصة التى تتخذ لها بطلاً جماعيًّا موزعًا بين ثلاث قارات و٢٥٠ سنة، فى الرواية/ النوڤلات التى كتبتها كاريل فيليپس عن الشتات الإفريقى بعنوان **عبور النهر**. وتبين هذه النماذج الثورية أن الحبكة بالصورة التقليدية حاضرة إلى حد كبير فى الواقع فى الروايات ذوات الحكايات المنفصلة أو التى تقوم على سرد مغامرات بطل شريد أفاق. فالواقع أن لازاريللو دى تورم "شخص يخضع للتعديل والتشكيل بفضل مغامراته وبيئته. فالطفل البرئ الذى نطحه الثور فشج رأسه بالغ الاختلاف عن اليافع المنتقم الذى يجعل سيده يشج رأسه حين يصطدم بالعمود" (فيورى ١٩٨٤: ٨٤).

ويقودنا هذا التحليل أخيرًا إلى الفئة الأخيرة، أو بالأحرى إلى الفئة الضد، للمسار السردى، وهى فئة التصادف أو الحظ (aleatory). وقد أشاعه الداديون بأن عمدوا إلى اختيار عبارات مطبوعة فى بعض قصاصات الصحف التى وضعوها فى قبعة، وكان عدد من المؤلفين والكتاب ينتفعون بهذه التقنية ومن بينهم وليم باراز وكارلهاينز ستوكهاوزن، ويعتبر نص بيكيت القصير بعنوان "القلة" نصًّا قيل إنه جمعه بطريقة عشوائية، وإن كانت العلاقات الداخلية الكثيرة فيما بين عناصره تجعل أى نظام يمكن أن توضع فيه يبدو ذا هدف مفهوم. ولا توجد عناصر مصادفة فى **يوليسيز**، بل إن چويس تساءل ذات يوم إن كان قد بالغ فى دقة بناء الرواية وحذقه، وربما وجدنا عبارة عشوائية وحيدة فى جميع أعمال چويس. وطبقًا لما يقوله ريتشارد إلمان، كان چويس يقوم بإملاء جزء من روايته **مأتم فينيجان** على صمويل بيكيت:

> وفى منتصف إحدى هذه الجلسات ارتفع صوت طرقة على الباب ولكن بيكيت لم يسمعها. وقال چويس "ادخل" وكتب بيكيت الكلمة. وبعد الجلسة قرأ بيكيت ما كتبه فقال چويس "ما شأن 'ادخل' هذه؟" فقال بيكيت "ذلك ما قلته". وفكر چويس لحظة ثم قال: "فليكن. لا تشطبها". كان چويس على استعداد لقبول التعاون فى الكتابة مع المصادفة.
>
> (إلمان ١٩٨٢: ٦٤٩)

ما النتائج التى يمكن أن نخرج بها من التحليلات السابقة؟ هل هى مجموعة من الأمثلة التى تهدد أحيانًا، بلا شك، بأن تتحول إلى مجموعة من الحكايات المصنفة تصنيفًا ما، ولكنها تخلو من جميع العناصر الأساسية للحبكة الجيدة، مثل وحدة الشكل العام، والتطور المحتوم، والخاتمة القاطعة؟ قد نبدأ بالإشارة إلى حقيقة غريبة وهى أن أحدًا لم ينجح حتى الآن فى وضع رصد منهجى للنطاق الكامل من الآليات الخاصة بتطور ومسار القصص الخيالية السردية بجميع أنواعها، فى حدود ما أعلم (وإن كنت أسرع بأن أضيف أن بعض المُنَظِّرين مثل مونيكا فلوديرنيك [١٩٩٦: ٢٦٩-٣١٠] وبريان ماكهيل [١٩٨٧] قد عالجوا الكثير من هذه القضايا من منظورات مختلفة بعض الشيء)[١٧]. ومع ذلك فإننى أدهش لوجود هذه الفجوة النظرية وأرجو أن يساعد هذا المقال على الابتداء بتصحيح هذا الوضع العجيب.

ولنا أن نحاول، إذا راجعنا شتى تراكيب التتابع التى نوقشت أعلاه، أن نقدم بعض الملاحظات العامة عن المسار السردى. الواضح أن التحليل الدقيق لأشكال المسارات السردية غير القائمة على الحبكة يكشف مدى شيوعها ومدى ما يمكن أن تتميز به من عمق الدلالة. وبعض هذه الأشكال، مثل التنظيم البلاغى أو الجمالى، يمكنها التكامل مع الأنواع التقليدية لبناء الحبكة، فهى تضيف دافعًا آخر، على الرغم من ندرة مناقشته، إلى المسار السردى الدقيق الذى يظهر لنا. فكثيرًا بل وفى أغلب الأحوال يعمل البناء التقليدى للحبكة باعتباره نوعًا من التضاد غير المعترف به لمناهج المسارات الأخرى. وأحيانًا ما يفترق الطرفان أو يصطدمان، وهو الحال الذى يبرز بوضوح وجلاء عندما تحل المسارات الأيديولوجية محل ما يقتضيه الاحتمال فى العمل الواقعى[١٨]. وأظن أن حالات اصطدامهما البارزة هى التى نرى فيها العمل الأيديولوجى جاريًا بصورة سافرة إلى أقصى حد، كما يحدث فى حالات الخواتيم التى تفرضها الأيديولوجيا والتى تضر باقتصاد المحاكاة. وعلى العكس من ذلك نجد أن تقنيات التنظيم الجمالى المبالغ فيها، مثل حالات التوليد اللغوى، تقطع المسار بطريقة مختلفة، واضحة العمد، وتتحدى تقاليد المحاكاة بانتظام وتحل محل الحبكة تمامًا.

ومع ذلك فإنني أرى أن جميع آليات التتابع السردى ذات الصلابة فى التخلى عن الحبكة أو فى معاداتها تعتمد فى آخر المطاف على فكرة مسبقة عن وضع الحبكة. وتعمل

بصورة جدلية على نفى النسق التقليدى الذى تفترضه الترتيبات الجديدة سلفًا على الرغم من ذلك.، وهكذا، فإذا كان مفهوم الحبكة وحده لا يستطيع وصف الكثير من أنساق التتابع المختلفة فى الكثير من القصص الخيالية الحديثة فلا يمكن فهم هذه الأنساق فهمًا كاملاً إلا فى ضوء علاقتها بالحبكة. بل إن المؤلفات القائمة على المصادفة لا تدين بأهميتها لأى سبب أصيل بل للطرائق التى تحاكى فيها ساخرة نوع النظام القائم على الحبكة أو تنتهكه. وتتضح العلاقة الحيوية بين الحبكة ونظم البناء المضادة لها وضوحًا شديدًا فى ترتيب المجموعة التى تضم تسع صور متناقضة من مجموعة أحداث تعتبر فى جوهرها نفس الأحداث، فى رواية **الغيرة** من تأليف روب-جرييه. ومع ذلك فإن تفاوت كثافة هذه الأوصاف، على نحو ما يبين چان ريكاردو، تكشف عن بناء تقليدى يتمثل فى الصعود السريع للحدث والهبوط البطىء له، وهو الذى يميز الرواية التقليدية. وعلى غرار ذلك نجد أن تتابع الصور المختلفة التى تشكل الفيلم **اهربى يا لولا اهربى**، وهو فيلم تجريبى، يتبع النسق العام للكوميديا، بخاتمة ناجحة فى نهاية المنظر الأخير.

لنا أن نؤكد أن المسار السردى عملية دينامية متغيرة الأشكال، تتمتع بمصادر متعددة للتطور السردى الذى يظهر فى أماكن مختلفة فى النص، كما يدل نموذج **يوليسيز** على ذلك بوضوح. ومفهوم الحبكة وحده ليس كافيًا لشرح جميع أحداث الرواية المتتابعة، بل ولا الكثير من التكوينات التى تدفعها الحبكة، ناهيك بالمولدات النصية التجريبية التى حددناها عاليه. ويجمل بنا أن نتصور أن الحبكة أحد مكونات التتابع السردى، وأنها مستقلة عن الأنواع الأخرى من المسارات، وخصوصًا نظم الترتيب البلاغى والجمالى، وأنها تعمل بدرجات مختلفة من التكامل أو التعارض معها. وإذا نظرنا إليها من زاوية القيمة الأدبية، فقد نكون على صواب إن قلنا إن أفعل مسارات التتابع السردى هى التى تجمع بين اثنين أو أكثر من استراتيجيات المسار من دون تصادم ولا نشاز، بحيث يبدو نظاما الترتيب المستقلان متلاحمين وغير بارزين. وعلى أية حال فمن الواضح أنه كلما ازدادت طريقة التقدم بساطة وانسيابية، سواء كانت القصة تمثل حدثًا رمزيًا وحسب، أو توليدًا لفظيًا ساذجًا، أو حبكة من اليسير التنبؤ بمسارها، أو سلسلة من المغامرات المتصلة بلا دافع، ازدادت سهولة فقدان القارئ الخبير للاهتمام

بالعمل. ولنا أن نختتم هذا المقال بأن نحث المختصين على إدراج الدراسة النظرية للحبكة فى إطار الفئة الأوسع منطقيًا، وهى فئة المسار السردى، إذ إن مثل هذا الإطار الشاسع لازم لنا حتى نستطيع الإدراك الكامل لأسلوب إفصاح القصة الخيالية السردية عن ذاتها فى وقت قراءتها(١٩).

الحواشى

١- يقول پيتر بروكس: "إن إمكان وجود المعنى الذى تحدده الحبكة من خلال التتابع وفى زمن محدد يعتمد على قوة البناء المتوقعة للنهاية أو الخاتمة" (١٩٨٤: ٩٣، وانظر ٩٠-١١٢).

٢- أود أن أشير إلى أن وصف چيمز فيلان للمسار السردى وصف مرن وذو فائدة كبرى، إذ يقول إنه عامل دينامى يعامل موضوعه باعتباره كيانًا كليًّا متطورًا، وهو مفهوم لا يعانى من أوجه القصور فى مفهوم الحبكة الذى أشرت إليه عاليه، وهذا هو السبب الذى حدا بى، إلى حد ما، إلى استعمال المصطلح الذى وضعه (١٩٨٩: ١٤-٢٢). كما قدم رالف ريدر (١٩٧٣) محاولة مهمة أسبق لتجاوز ما يسميه "الحكم الواقعى على الحبكة" باعتباره نموذجًا سرديًّا حدده مع غيره من منظرى مدرسة شيكاغو، ولكن وصفه الذى يحدد فيه ثلاثة أشكال بالغة الاختلاف للمسار السردى الواقعى، يظل قائمًا على أسس المحاكاة، ومن ثم فلا يمكنه أن يشمل أنساقًا مضادة للمحاكاة.

٣- يقول تيموثى مارتن إن "الكثير من الحكايات الأخيرة تشى بمبادئ 'الكلية' وتعتبر مستقلة عن يوليسيز ككل" (١٩٩٨: ٢٠٨) وتقدم بقية مقاله دراسة رائعة عن الوحدة والتفكك وغيرهما من جوانب النص.

٤- على الرغم من أن هذه الاستراتيجية منفصلة عند الكتاب الحداثيين وما بعد الحداثيين فإن أصولها ترجع للعصور السالفة. ومن الأمثلة القديمة نص كتبه أريستوفانيس، ويعتبر مثالاً للتلاعب المقصود، وعنوانه **ثيسموفوريازوساى** (*thesmophoriazusae*) فبالقرب من خاتمة تلك المسرحية نرى ابن عم يوريپيديس وقد وقع فى أسر رجال يخشى أن يؤذوه. فيحاول الفرار من خلال

محاكاة أدوار بعض الشخصيات التى وقعت فى محنة مماثلة، فى مسرحيات مختلفة ليوريـپـيديس. وبعد أن يخفق مرتين، يمثل مشهدًا من مسرحية أندروميدا يشبه موقفه شبهًا كبيرًا وهكذا يتمكن من الهرب.

٥- ارجع إلى دراسة مونيكا فلوديرنيك (١٩٨٦) حيث تحليل الطابع غير السردى "لإيثاكا".

٦- أ. م. فورستر (١٩٢٧: ١٦٥-١٦٩) يقدم وصفًا بارعًا لهذه الموتيفة.

٧- مثل هذا الاهتمام بالتناسق والتناظر قد يفسر إلى حد ما بعض التناقضات فى السرد فى الكتاب المقدس وهو ما يشير إليه ديـڤـيد ريتشتر فى هذا الكتاب.

٨- ارجع إلى النظرة العامة الشاملة للمسارات المتناسقة المتناظرة والعددية فى الأدب السردى عند ر. ج. پـيترسون (١٩٧٦). وانظر مارشال براون (١٩٨٧) حيث دراسة التناظرات فى الفصول المتتابعة فى الرواية الحديثة.

٩- لا يزال الخلاف قائمًا حول مدى تمثيل هذه الحكاية للفوجة. وانظر هيرمان (١٩٩٤) حيث يقدم مدخلاً حديثًا يستخدم نظام درجات اللون الاثنتى عشرة لشرح التتابع عند چـويس.

١٠- توجد نماذج أخرى لهذا النوع من توليد النصوص عند خوليو كورتازار "انفجار" وكلود سيمون "الثلاثية". وبالنسبة للرأى الذى يقول بالحركة المضادة أى إن القصة تتقدم ثم تنتهى باعتبارها لوحة مرسومة، انظر أليخو كارپـنتير فى روايته **انفجار فى كاتدرائية**، حيث تتخذ استعارة الشكل المكانى دلالة حقيقية، إن صح هذا التعبير. وقدمت إيما كافالينوس (٢٠٠٣) مناقشة مفحمة للطابع السردى المحيِّر لقصة "انفجار" وغيرها من الأعمال التى تصف اللوحات الفنية.

١١- انظر المزيد من المناقشات حول الطرائق المذكورة للتوليد، وهى على أهميتها غير معروفة بما يكفى فى شيرزر (١٩٨٦: ١٣-٣٦) وهايمان (١٩٨٧: ١٠٤-١٤٦).

١٢- وولتر شاندى، والد تريسترام، يكتب فى الواقع كتابًا لإثبات أن الاسم الذى يولد المرء به يؤثر تأثيرًا قويًا فعلاً فى حظوظه فى الدنيا، أو كما يقول "ذلك الميل السحرى الذى تطبعه الأسماء الحسنة أو السيئة، دون مقاومة، فى الأخلاق

والسلوك" الكتاب ٤، الفصل ٨). وهذا يصدق فعلاً على المصير المحزن لتريسترام. وانظر النشيد الثلاثين من **المطهر** حيث يستخدم دانتى هذه الاستراتيجية.

١٣- يوجد فى "إيثاكا" فى الواقع عدد كبير من اللعب بالأبجدية (جناس القلب، التطريز الحرفى ... إلخ).

١٤- يشير ديفيد هايمان إلى هذه الظاهرة بتعبير أقل توفيقًا هو "العقدية" (١٩٨٧: ٧٣-١٠٤).

١٥- تناقش دينا شيرزر هذا النوع من العمل تحت عنوان "المونتاج المتعدد الأبعاد" (١٩٨٦: ٣٧-٧١).

١٦- انظر مقالى عن المسار الأفقى حيث أناقش بإيجاز بعض هذه النصوص (ريتشاردسون ٢٠٠٠).

١٧- انظر المناقشة الإضافية لعدد كبير من القضايا المطروحة فى هذا المقال فى مقدماتى للأقسام التالية "الحبكة ووضع الحبكة"، و"المسارات والمتتابعات السردية"، و"الجانب الزمنى فى السرد" الواردة فى كتابى **الديناميات السردية** (ريتشاردسون ٢٠٠٢: ٩-١٤، ٦٤-٧٠، ١٥٩-١٦٣).

١٨- أول مثال يخطر على البال خاتمة قصة "الثعلب" للكاتب د. هـ. لورنس، إذ إن إصرار لورنس على إثبات أنه من المحال أن تعيش امرأتان فى سعادة من دون رجل يدفعه إلى أن ينتهك الواقعية التى تحكم أحداث بقية القصة فيجعل بطله يقطع شجرة تسقط فوق المرأة الأشد عنادًا وتقتلها. ولا شك أن القراء الآخرين يستطيعون الاستشهاد بالأمثلة التى يفضلونها من هذا النوع.

١٩- أود أن أعرب عن شكرى للكثير من الأفراد المشاركين فى مؤتمر "النظرية السردية المعاصرة" على عدد من تعليقاتهم الممتازة، وأخص بالذكر وين بوث، رويال براون، ميلبا كادى-كين، ديفيد ريتشتر، ودان شن. وأعرب عن شكر خاص لجيمز فيلان وبيتر رابينوفيتز على ما قدماه من ملاحظات ومقترحات عديدة مفيدة.

المراجع والدراسات لمن يريد الاستزادة

Adams, H. (1986). "Critical Construction of the Literary Text: The Example of *Ulysses*." *New Literary History* 17, 595–619.

Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random.

Brown, M. (1987). "Plan vs. Plot: Chapter Symmetries and the Mission of Form." *Stanford Literature Review* 4, 103–36.

Ellmann, R. (1982) *James Joyce*, revised edn. Oxford: Oxford University Press.

Fiore, R. L. (1984). *Lazarillo de Tormes*. Boston: Twayne.

Fludernik, M. (1986). " 'Ithaca' – An Essay in Non-Narrativity." In G. Gaiser (ed.), *International Perspectives on James Joyce* (pp. 88–105). Troy, NY: Whitsun.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. London and New York: Harcourt, Brace and World.

Hayman, D. (1987). *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Herman, D. (1994). " 'Sirens' after Schoenberg." *James Joyce Quarterly* 31, 473–94.

James, H. (1972). *Henry James: Theory of Fiction*, ed. James E. Miller. Lincoln: University of Nebraska Press.

Joyce, J. ([1922] 1986). *Ulysses: The Corrected Text*, ed. H. W. Gabler. New York: Random.

Kafalenos, E. (2003). "The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: *The Truman Show, Dorian Gray*, 'Blow Up,' and Whistler's *Caprice in Purple and Gold*." *Poetics Today* 24(1), 1–33.

Martin, T. (1998). "*Ulysses* as a Whole." In R. Frehner and U. Zeller (eds.), *A Collideorscape of Joyce* (pp. 202–14). Dublin: Lilliput.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.

O'Donnell, T. D. (1975). "Thematic Generation in Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York*." In G. Stambolian (ed.), *Twentieth Century French Fiction: Essays for Germaine Brée* (pp. 184–97). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Orr, L. (1991). *Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Peake, C. H. (1977). *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Peterson, R. G. (1976). "Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature." *PMLA* 91, 367–75.

Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Rader, R. (1973). "Defoe, Richardson, Joyce, and the Concept of Form in the Novel." In W. Matthews and R. Rader, *Autobiography, Biography, and the Novel* (pp. 31–72). Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, UCLA.

Ricardou, J. (1972). "Naissance d'une fiction." In J. Ricardou and F. van Rossum-Guyon (eds.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol 2: *Practiques* (pp. 379–92). Paris: 10/18.

Richardson, B. (2000). "Linearity and its Discontents: Rethinking Narrative Form and Ideological Valence." *College English* 62, 685–95.

Richardson, B. (ed.). (2002). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press.

Ricoeur, P. (1981). "Narrative Time." In W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative* (pp. 165–86). Chicago: University of Chicago Press.

Robbe-Grillet, A. (1977). "Order and Disorder in Film and Fiction." *Critical Inquiry* 4, 1–20.

Ryding, W. R. (1971). *Structure in Medieval Narrative*. The Hague: Mouton.

Sacks, S. (1964). *Fiction and the Shape of Belief*. Berkeley: University of California Press.

Sherzer, D. (1986). *Representation in Contemporary French Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Shklovsky, V. (1990). "The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style." In *Theory of Prose*, trans. B. Sher (pp. 15–51). Elmswood Park, IL: Dalkey Archive Press.

Todorov, T. (1981). *Introduction to Poetics*, trans. R. Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Woolf, V. (1980). *Women and Writing*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

الفصل الحادى عشر

أفلا يقتلون النمور؟ الدرب والتضاد فى الوداع الطويل

بيتر رابينوفيتز

الوداع الطويل أطول روايات ريموند تشاندلر وأثقلها وزنًا، وتعتبر فى نظر الكثيرين أشدها قتامة إذ تبدو لهم تأملاً للفشل واليأس، وتنتهى بما يسميه فرانك ماكشين "خَوَاءً" و"فراغًا"، فكأنما كان يصف خاتمة رواية فلوبير **التربية العاطفية** (ماكشين ١٩٧٦ : ٢٠٧). وسوف أطعن هنا فى هذه القراءة المعتمدة، أو سوف أُعَقِّدُهَا على الأقل، لكننى سوف أفعل ذلك بطريقة ملتوية. وإذن دعنى أنطلق من غابة مختلفة تمامًا من غابات الليل، ألا وهى الإعداد الكورالى لقصيدة بليك "النمر" الذى قدمه چون تاڤينر عام ١٩٧٨. لم يكن الإعداد فى نظرى مؤثرًا إلى حد كبير، ولكنه كان يتضمن لحظة انتباه عميقة عند السطر الذى يقول "هل خلقك من خلق الحمل؟" إذ إن النسيج الموسيقى الكثيف – الذى يتكون من تعدد الأصوات الحافل فوق نغمة ممطوطة واحدة – ينتقل فجأة إلى الهارمونية البسيطة، باعثًا إحساسًا مفاجئًا بوضوح الرؤية. وأنا لا أذكر هذا هنا لأن تشاندلر، فى شعره المبكر الردئ، كان يظهر أى حب لبليك[١]، بل ولا أستشهد به لأن قرار تاڤينر يمثل براعة موسيقية نادرة أو رهافة تفسيرية، ولكننى أرى أن تلك اللحظة مهمة لما أقصد قوله، لأنها تثبت أنه من الممكن إخراج تأثير التضاد النغمى الأَوَّلى إلى أقصى الحدود فى الموسيقى، حتى على يدى مؤلف لم يشتد ساعده بعد، وبسهولة كبيرة، وأن القصة المكتوبة، حتى فى يدى خبير، لا تستطيع تحقيقه. أم تراها تستطيع؟

أقول إننى باعتبارى قد قسمت حياتى بين القصة الأدبية والموسيقى، طالما أحسست بالحيرة إزاء الطرائق التى يستطيع بها المؤلفون فى وسيط معين أن يجدوا نماذج مماثلة للتقنيات والآثار التى تبدو على السطح مقصورة على الوسيط الآخر[٢]. كنت فى

الماضى أدرس غالبًا النماذج الموسيقية المماثلة للأدب، وخصوصًا قدرة الموسيقى المطلقة، حتى من دون أية إحالة (ومن ثم من دون أى سبيل مباشر للتمييز بين الصادق أو الحقيقى وبين الزائف أو الخيالى) على أن تمارس، رغم هذا، اللعب بالطابع الخيالى أو السخرية. ولكن خبراتى الأخيرة فى تدريس عدد من حلقات البحث عن الزمن والسرد حفزتنى إلى أن أتحول إلى النماذج الأدبية المماثلة للموسيقى، وخصوصًا كيف يمكن لسطر واحد من النثر السردى أن يلعب لعبة التضاد النغمى (الكونترابنطية).

والمشكلة التى تواجه الكتاب الذين يريدون ممارسة الكونترابنطية ترجع، بطبيعة الحال، إلى صعوبة التعبير عن التزامن بالألفاظ، فنظامها المحتوم يقضى بأن يتبع أحدها الآخر. ومن النظرات الثاقبة الأساسية التى ولدت قصة بورخيس الشهيرة "حديقة الدروب المتفرعة" أن الطريقة الوحيدة المتاحة لكاتب النثر السردى للتعبير عن التضافر الزمنى (فى هذه الحالة وجود زمنين "متوازين" فى خيارين مختلفين تحددهما الشخصيات) هو إسقاطه على التقارب المكانى (فى هذه الحالة وجود نسختين متعاقبتين من الفصل "الواحد") ومنح القارئ حرية إعادة النظر فكريًا فى العلاقة بين الأحداث[٣]. وهكذا، على سبيل المثال، نجد أن رواية هوراس ماكوى، التى تجلب الاكتئاب، وعنوانها "أفلا يقتلون الخيل بالرصاص؟" ذات إطار زمنى مزدوج، وربما كانت تمثل ذكريات البطل عن أحداث معينة أثناء استماعه للقاضى وهو يصدر الحكم عليه فى إبان محاكمته بتهمة القتل العمد، وهو يعبر عن ازدواج الزمن بالمناوبة بين الفصول، وما يقوله فيما بينها. وأما چويس كارول أوتس، فى قصتها القصيرة "تشديد الضغط"، فإنها تحاول أن تنقل التزامن من خلال الأعمدة؛ وأما قصة هاپنستانس التى كتبتها كارول شيلدز فإنها تجمع روايتين تقعان فى فترة زمنية واحدة من منظورات مختلفة[٤]. ولكننى كنت أتبين بوضوح متزايد أثناء الحلقات البحثية حول الزمن أن السرد يوحى بالتزامن بطرائق أكثر مما كنت أتصور، وكان الكثير منها لا صلة له بالأحداث المتزامنة فى العالم المادى. إذ توجد على سبيل المثال تقنيات لتمثيل الأفكار المتزامنة على شتى المستويات المختلفة للوعى والواقع (التذكر أو التوهم أو ما شئت). كما إن كُتَّابَ السرد قد اكتشفوا أيضًا طرائق لتمثيل التزامن (أو بتعبير أدق "الحضور

المشترك") فى رؤى للحاضر المترسب فى عدة طبقات، فقد يكون حاضرًا "تسبب فيه" الماضى أو يعتبر "تكرارًا" له أو "صدى"، سواء كان ذلك الماضى حقيقيًا أو متخيلاً، أو لا يزال قائمًا بصورة ما فى الحاضر، سواء كان فى **مرتفعات وذرنج** لبرونتى أو فى **أبسالوم أبسالوم!** لفوكنر، أو بصورة ثورية أكبر فى قول بورخيس إن أى مقولة إنسانية "توحى ضمنًا بالعالم كله؛ فإذا قلت 'الفهد' كنت تعنى جميع الفهود التى أوجدته، وجميع الظباء والسلاحف التى التهمها، والكلأ التى تغذت الظباء عليه، والأرض التى كانت أمًّا للكلأ، والسماء التى منحت الضوء للأرض" (بورخيس ١٩٩٨: ٢٥٢).

ولدينا بصفة أعم ذلك التشابك الكونترابنطى بين جمهور المؤلف وجمهور السرد (رابينوفيتز ١٩٩٨: ٩٣-١٠٤) وبين التوترات والقلقلات (فيلان ١٩٩٦: ٣٠) وبين الأبعاد القائمة على المحاكاة، وعلى التركيب، وعلى الثيمات فى الشخصيات (فيلان ١٩٨٩: ٢-٣)؛ ولدينا أيضًا كونترابنطية المنظور فى أى خطاب يقوم على السخرية، وتعدد الأصوات التى يحتفى به باختين (وانظر أيضًا ريتشاردسون فى هذا الكتاب). بل إن للمرء أن يقول إن السرد، على الرغم من اعتماده الظاهر على خط مفرد، أى الطابع الخطى، فى جوهره كونترابنطى لأنه يقوم على ثنائية القصة والخطاب (أى *fabula* و*sjuzbet* أو أية مصطلحات بديلة تريد استخدامها) (مثلاً عند تشاتمان ١٩٧٨). وأود أن أبدأ من هذه المقدمة المنطقية الأساسية وأطورها، مقترحًا أن ثنائية القصة والخطاب أبسط مما ينبغى، وأن الروايات فى الحقيقة تتجاوز كثيرًا المبتكرات الثنائية التى يوحى بها ذلك النظام.

وتقول حجتى بصفة أخص إننا نحتاج إلى استكمال التمييز بين القصة والخطاب بمصطلح ثالث هو الدرب. كان تشاتمان قد زعم ذات يوم أن "الزمن يمر بالنسبة لنا جميعًا فى اتجاه عقارب الساعة نفسه" (تشاتمان ١٩٧٨: ٩٨) وهذا صحيح من زاوية معينة، ولكن النظرية النسبية توضح أن نظام الأحداث، فى ظروف معينة، يعتمد على موقف المراقب(٥). وهذه هى الحال حتى فى حياتنا اليومية التى تتبع قوانين نيوتن. فاختلاف الناس (أو اختلاف الشخصيات فى الأدب) يؤدى إلى اختلاف إحساسهم

بنظم وقوع الأحداث وترتيبها. وبعبارة أخرى نقول إن الشخصية قد يكون لها نظام خبرة لا يتفق مع نظام القصة ولا نظام الخطاب.

ولأضرب مثلاً لهذه المشكلة من حالة فعلية فى إحدى الروايات: كما يحدث فى قصص كثيرة، يقوم شخص ما برحلة **(الحادثة ألف)** ويعود من الرحلة **(الحادثة جيم)** ويجمع أصدقاءه ليخبرهم بالمغامرات التى حدثت له أثناء غيابه **(الحادثة هاء)**. فى هذه الحالة يتضمن النص الذى نقرؤه (التقرير الذى يقدمه أحد أصدقاء هذا الشخص عما سرده عليه فى رحلته) الحكاية التالية عن امرأة قابلها المسافر أثناء رحلته، وهى حكاية تؤدى إلى مقاطعة موجزة فى قصة المسافر:

> [كانت] تجرى بجانبى، ثم تنطلق أحيانًا على الجانبين لتقطف زهورًا وتضعها فى جيوبى... **[الحادثة باء]**. ويذكرنى هذا! عندما غيرت سترتى وجدت... **[الحادثة دال] وتوقف عن الحديث، ووضع يده فى جيبه، ودون كلام وضع زهرتين ذابلتين، لا تختلفان عن الخبيزة البيضاء الكبيرة، على المنضدة الصغيرة [الحادثة واو] ثم استأنف قصته.**

يبدو النص لأول وهلة مثل النمط المعتاد للمسار المتعرج الذى يكسر النظام الزمنى (ويكاد يشبه مقطوعة الروندو الموسيقية [حيث يتكرر اللحن الأساسى]: فرغم أن نظام الخطاب أ ج هـ ب د و فإن القراء من ذوى الخبرة يعرفون كيف يعيدون بناء النظام الأساسى أ ب ج د هـ و. وعلى الرغم من ذلك فليس ذلك هو نظام القصة على الإطلاق. إذ إن هذه الفقرة مقتطفة من رواية **آلة الزمن** للكاتب هـ. ج. ولز ([١٨٩٥] ١٩٣٤: ٤٩ – ٥٠ وقد أضيف الحذف الأول، ولكن التأكيد فى الأصل)، والحادثة باء تقع فى المستقبل البعيد(٦). ونظام القصة إذن أ ج د هـ و ب. إذن ماذا نطلق على البناء أ ب ج د هـ و؟ الواضح أن له دورًا مهمًا فى الرواية، إذ إنه ترتيب الأحداث كما مر بها البطل، المسافر فى الزمن. ولكن هذا ليس ترتيب الأحداث كما وقعت ولا الترتيب الذى يقدمها الراوى به، ولا يدعو ذلك إلى الدهشة لأن جوهر السفر فى الزمن أن تخبر الأشياء "فى غير ترتيبها". وأنا أطلق على الترتيب درب البطل، وكلما ازداد عدد المسافرين فى الزمن ازداد عدد الدروب(٧).

لو كان هذا التعدد مجرد خصيصة من خصائص قصص السفر فى الزمن لاعتبرناه فى أحسن الحالات لمحة عابرة قاطعت مجرى السرد. ولكن التعدد المذكور تترتب عليه عواقب واسعة النطاق للسرد بصفة عامة. فعلم السرد المعتمد يشجعنا على أن ننظر إلى الخطاب من منظور المؤلف أو الراوى. ومعنى هذا أننا ما دمنا نتكلم عن "النظام" (والذى يعنينى هنا هو النظام لا التركيز فى البؤرة مثلا أو الصوت) فمن المعتاد أن نعتبر أن الخطاب يعنى، فى صياغة چيرالد پرنس، "نظام تقديم المواقف والأحداث" (پرنس ١٩٨٧: ٢١ – والتأكيد مضاف). لكننا إذا فكرنا باعتبارنا نقادًا قراء، فمن الممكن أن نعيد النظر فى مفهوم نظام الخطاب فنرى أنه النظام الذى يتلقى به القارئ ويدرك المواقف والأحداث. لكننا ما إن نتحدث عن نظام التلقى، حتى نتساءل عن سبب تمييز تلقى القارئ بحيث نعجز عن إدراك النظم الأخرى التى تبرز أمامنا فى النصوص؟ فالواقع أن الشخصيات أيضًا "تتلقى" الأحداث، إما بأن تَخْبَرَها مباشرة وإما بالسماع عنها من أحد، وأحيانًا يكون ذلك هو الراوى باعتباره مستمعًا، ولكن فى الأغلب الأعم بأسلوب آخر. ونادرًا ما يفعل الجميع ذلك بالنظام نفسه أو من المصدر نفسه. بل إننا نستطيع أن نعيد بسهولة تعريف مفهوم التورية الدرامية الساخرة فى صورة صدام بين دربين، بين درب أوديب مثلاً ودرب تيريسياس، أو بين درب جريس أنسلى وأليدا سليد، الشخصيتين الرئيسيتين فى "الحمى الرومانية" للكاتبة إيديث وورتون. ومن نتائج هذا أن معظم القصص سوف تبدو لنا إن فحصناها بدقة، حدائق ذوات دروب متكررة متداخلة.

إذن ما القضية المطروحة هنا؟ ماذا يحدث إذا أخذنا وجود دروب متعددة مأخذ الجد؟ أعتقد أننا سنجنى ثمارًا نظرية وتفسيرية إذا اعتبرنا 'الدرب' مصطلحًا ثالثًا. إذا بدأنا بالنظرية وجدنا أن فكرة "الدرب" تشير إلى وجود بعض بقع عمياء فى مصطلحاتنا التقليدية. ولأقتصر على الإشارة إلى حالتين فقط من حالات الانحياز اللتين يقدمهما التفكير التقليدى فى "النظام" من خلال ثنائية القصة والخطاب، باعتباره تمييزًا بين "نظام الأحداث" و"نظام التقديم".

أولاً، كما قلت، يفترض التمييز الثنائى ضمنًا أن هذين النظامين يغطيان المجال

كله، كأنما كان من المحال على نظام الخبرة أو الإدراك الحسى أن يختلف اختلافًا كاملاً. ويميل هذا الافتراض إلى أن يركز، ولو بأسلوب دقيق، على الحادثة تركيزًا أكبر من تركيزه على الخبرة أو الإدراك. وإزاء شدة الاهتمام بالتركيز على البؤرة، خصوصًا فى تحليل هنرى چيمز والقصص الخيالية اللاحقة، غدا من العسير تبرير الزعم بأن الخبرة قد محيت. ومع ذلك فإن مصطلحاتنا تشجعنا على أن نتصور أن الحدث سابق بصورة ما على الخبرة، أو أنه أهم منها، أو أقرب منها لأن يعتبر أساسًا. وهكذا فإن **معجم علم السرد** الذى وضعه چيرالد پرنس، والذى لا يقدر بمال، وكذلك **موسوعة رتليدج للنظرية السردية** التى لم تصدر بعد ولا تزال تحت الطبع، يتضمنان مداخل لمصطلح "الحدث" ولا يتضمنان مداخل موازية لمصطلح "الخبرة". وبطبيعة الحال لم يتعرض مصطلح الخبرة للإلغاء التام، فإن المناقشة الممتازة التى يقدمها ديڤيد هيرمان "لأنماط الحدث" فى **موسوعة رتليدج** تتحدث فعلاً عن "حالات نفسية" وعن "عمليات تأمل". ولكن الحدث باعتباره يمثل "انتقالاً من حالة مصدرية فى زمن ومكان معينين... إلى حالة مستهدفة" هو الذى يشغل المنزلة الأولى (هيرمان – تحت الطبع).

ثانيًا، إن كانت النظرية السردية تؤكد فعلاً فكرة الخبرة، فإن التمييز بين القصة والخطاب يرجح كفة خبرة الراوى أو خبرة البطل، أو – قل فى إطار الفكرة القيمة عند چيمز فيلان وهى فكرة "المسار" (فيلان ١٩٩٦) – خبرة القارئ. وحتى إذا أخذت فى اعتبارك السرد غير الموثوق به، فسوف تخرج فى النهاية بثلاثية: المؤلف (الموحى به)، والراوى، والقارئ (الموحى به). وعلى عكس ذلك يقضى مدخلى بأن نأخذ خبرات الشخصيات الأخرى بدرجة أكبر من الجد على مستوى جمهور السرد أو، إن شئنا المزيد من الدقة، قلنا إنه يشجعنا على أن نأخذها مأخذ الجد بطريقة مختلفة عن الطريقة التى يدعو لها علم السرد الكلاسيكى؛ وأقول بصفة خاصة إننا أذا أخذنا مأخذ الجد فكرة الدرب (والخبرة) فربما احتجنا إلى علم للسرد لا يتضمن فقط "فواعل" بل أيضًا "المتفرجين"، أى أولئك الشخوص (خصوصًا من يتجاوزون الراوى ومن يختارهم للتركيز فى البؤرة) الذين تُسَجَّلُ انطباعاتُ القصة فيهم(٨).

وما دامت الفئات والتقسيمات التى نتوسل بها تؤثر فى طريقة قراءتنا، فإن هذا

الانتقال النظرى الذى يتضمن "الدرب" باعتباره مصطلحًا ثالثًا تنسحب عواقبه على التفسير. فإن أخذ الشخصيات الأخرى مأخذ الجد، على سبيل المثال، يشجعنا على **التركيز فى بؤرة أخرى**، أى على إعادة التفكير فى قصة ما من حيث اكتساب خبرة بها من مواقع تختلف عن تلك التى ركز عليها الراوى. وغنى عن البيان أن معظم القصص تدعونا إلى اتباع درب واحد، أو مجموعة محدودة واحدة من الدروب، أى المجموعة التى تصور باعتبارها أقرب صلة بأغراض القصة من سواها. ولكن معظم القصص التى تتميز بقدر من التركيب، كبيرًا كان أو صغيرًا، تقدم لنا، فى الوقت نفسه، دروبًا أخرى إذا اتبعناها ألقت أضواء مهمة على الساحة الأدبية.

وأحيانًا تكون هذه الدروب إمكانات كامنة لا يطورها النص تطويرًا كاملاً. خذ مثلاً قصة تشيخوف "المرأة صاحبة الكلب". إنها نموذج كلاسيكى للنص "المشبع بالخبرة" الذى لا يكاد يتضمن "أحداثا" حقيقية. ولكن القراء، حتى المستعدين منهم للتركيز على الخبرة الباطنة، من المحتمل ألا ينظروا إلا فى خبرات أنَّا وديمترى. أى إنه على الرغم من أن القصة تبدأ (بداية غير معتادة عند تشيخوف) بالإشارة إلى مايعرفه الجمهور ("كان الناس يقولون إن شخصًا جديدًا ظهر على شاطئ البحر، امرأة يصحبها كلبها") (تشيخوف ١٩٦٤: ١٧٣، من ترجمتى)، وعلى الرغم أيضًا من أن معظم أحداث القسم الأول تقع فى أماكن عامة، فليس من المحتمل أن يتساءل الكثيرون منا عن آراء الثرثارين فى أنَّا حالما تبدأ علاقتها بديمترى. (والواقع أننا لا نتساءل حتى عن نظرة زوجيهما إلى العلاقة، على الرغم من أن زوج أنَّا يشتبه فى حدوث شىء ما). والتحليل الذى يأخذ مأخذ الجد موقف "المتفرجين" [حرفيًا: غير المشاركين فى الحدث '*passants*'] قد يتيح لنا منظورات جديدة لتأمل القصة. وأيضًا ماذا يحدث إذا أخذنا مأخذ الجد درب سونيا فى الجريمة والعقاب، وهو درب يختلف اختلافًا كاملاً عن درب القارئ الذى يحيط به منذ البداية بجريمة راسكولنيكوف؟ ما الذى يمكنه التفكير فى الرواية من هذه الزاوية أن يعلمنا عن فن الشكل عند دوستويفسكى، وعن سيكلوجية سونيا، وعن فلسفة القبول عند دوستويفسكى؟ لم يكن اختيارى لهذه المجالات الثلاثة – الفن والسيكلوجية والفلسفة – اختيارًا عشوائيًّا،

فهى بطبيعة الحال جوانب لما يسميه فيلان (١٩٨٩: ٢-٣) الأبعاد التركيبية، والمحاكية والثيمية، ومفهوم الدرب يؤدى إلى انفتاح فهمنا للثلاثة جميعًا.

وعلى العكس من ذلك نجد أن علينا أحيانًا أن نقاوم هذه الدروب بشدة، إذ إن اتباعها يؤدى إلى "قراءات مضادة" تقاوم أو تقوض القراءات التى يدعو إليها النص بوضوح تام. ماذا يحدث إذا حاولنا قراءة رواية **الصقر المالطى** (تأليف هاميت) باتباع درب بريـچـيد أو شونسى، أو إذا أخذنا مأخذ الجد درب ألبرتين فى رواية **البحث عن الزمن الضائع**؟ الواقع أن لدينا نوعًا أدبيًّا كاملاً ينحصر فى "إعادة الكتابة" وربما يكون أفضل نموذج له **بحر سارجاسو الشاسع** (تأليف چـين ريس) التى تغير مركز بعض الروايات المألوفة باتباع دروب جديدة(٩).

ولكن، حتى إذا تجاوزنا ذلك، وجدنا روايات يوضح فيها مفهوم الدرب ملامح أساسية فى البناء السردى بحيث يكشف عما تعتمد القصة نفسها عليه. وتقول حجتى إن الاهتمام بالدرب فى هذه الحالات لا يقتصر على إثراء المعنى المقصود، ولا يقاومه بطبيعة الحال، بل إنه يقرب هذا المعنى من الأذهان فى المقام الأول. ولسوف أبين هذا تفصيلاً بالعودة إلى **الوداع الطويل**.

نرى من زاوية معينة أن جميع الروايات البوليسية تقريبًا توحى بأهمية الدرب باستخدام بناء يقوم على فكرة "لو كنت أعرف"، ولكن **الوداع الطويل** تمنح ذلك الإيحاء النوعى ثقلاً سيكلوجيا وموضوعيًّا غير معتاد، لأن عواقب الجهل تعود بأضرار شديدة على هناء المحقق فيليـپ مارلو. ويبنى مارلو هذا البناء فى البداية قائلاً عن صديقه تيرى لينوكس "كان على استعداد لأن يقص علىّ قصة حياته لو كنت سألته. لكننى لم أسأله قط عن سبب تشويه وجهه. لو كنت سألته وأخبرنى فربما أدى ذلك إلى إنقاذ أرواح البعض. ربما، أقول ربما فقط" (تشاندلر ١٩٩٢: ٢٢). ويلخص بيرنى أولس، الذى تتأرجح صداقته بمارلو بين القرب والبعد، ويعمل ضابطًا برتبة ملازم فى مكتب مأمور لوس أنـچـيليس، هذا الإيحاء عند اقتراب الرواية من النهاية:

"لو كنت أقمت رابطة بين ويد وبين ميل لينوكس إلىَّ فى الوقت الذى قُتل

فيه ويد، لكنت أدركت حقيقة الموقف. لو كنت ربطت بين السيدة ويد وبين تيرى لينوكس المذكور، لكنه قبضت عليها وظلت فى قيد الحياة. لو كنت التزمت الصراحة منذ البداية، لظل ويد حيًّا. ناهيك بلينوكس".

(تشاندلر ١٩٩٢: ٣٣٧)

ويرتفع هذا النوع من 'قوس المعرفة' بفضل جيلة أسلوبية، إذ إن مارلو، الراوى، كثيرًا ما يؤجل تقديم المعلومات التى نحتاجها حتى نفهم موقفه. ولا يقتصر الأمر على امتناعه عن إخبارنا فى لحظة الخطاب فى سرده، بل إنه كثيرًا ما لا يفصح لنا عما يعرفه فى لحظة القصة أيضًا[١٠]. وهو لا يقتصر على فعل ذلك بطرائق تزيد اللغز غموضًا، ولكنه كثيرًا ما يبتعد تقريبًا عن قضية الكشف عن الفاعل. وهكذا يبدأ مارلو بوصف رجل العصابات مندى مينديز كأنما كان غير معروف على الإطلاق (تشاندلر ١٩٩٢: ٧٤) ولكننا نعرف بعد صفحتين أن مارلو يعرف هذا الرجل خير المعرفة[١١].

وكما سبق أن قلت، يقرأ الناس رواية تشاندلر بصورة تقليدية باعتبارها قصة فشل وإحباط، إذ تسجل تاريخ تفكك الصداقة بين مارلو وتيرى لينوكس – وهى الصداقة التى قدم مارلو فى سبيلها تضحيات كبيرة – بسبب ما يسميه مارلو روح تيرى الانهزامية. فلنرجع إلى ما يقوله فرانك ماكشين عن الرواية: يقول "إن فى النهاية خواءً وحسب، أو قل إنه فراغ لابد من ملئه بشىء، ولو بشرعة سلوكية توحى بأنها عاطفية" (ماكشين ١٩٧٦: ٢٠٧). أو كما يقول فريدريك چيمسون:

يتجلى فى شكل روايات تشاندلر انفصالٌ أمريكىٌّ أَوَّلِىٌّ بين الناس ويعزل بعضهم عن بعض، كما تتجلى حاجتهم إلى الارتباط من خلال قوة خارجية (وهى المحقق فى هذه الحالة) حتى يستطيعوا التلاقى معًا يومًا ما مثل القطع المنفصلة فى لغز الصورة المقطعة. كما يفصح المكان نفسه عن هذا الانفصال، فمهما يبلغ تكدس الشارع الذى تصوره القصة بالناس، تظل عزلة كل فرد،

مهما اختلفت عن غيرها، قائمة ولا يلتحم الجميع مطلقًا فى الحقيقة حتى يشكلوا خبرة جماعية.

(چيمسون ١٩٧٠: ٦٣٣)

لكننا إذا نظرنا إلى الصدام الغريب فى آخر الرواية بين مارلو ورجل العصابة مندى مينديز، فى ضوء مفهوم القصة/ الخطاب/ الدرب فسوف نلقى بعض الشك على مزاعم چيمسون التفسيرية التى اكتسبت اليوم مكانة الرأى المعتمد.

فالمشهد فى ذاته يمثل إشكالية، بل إن كثيرًا من النقاد يتجاوزونه تمامًا. وهكذا فإن 'ماكان' يقدم لنا ملخصًا للحبكة يحذف منها المشهد ، ويصف الأحداث التى تكشف عن جريرة أيلين "مشاهد الذروة" فى الرواية (ماكان ٢٠٠٠: ١٧٨). والملخص الذى يقدمه ر. و. ليد (ليد ١٩٦٩: ١٧٣-١٧٦) يتجاهل هذا المشهد أيضًا مثلما يتجاهله ماكشين (١٩٧٦: ١٩٩-٢٠٠) وهينى (١٩٩٧: ٢٠٧-٢٠٩). بل إن الذين يأخذونه فى اعتبارهم لا يفطنون إلى المقصد والكونترابنطية، إذ تقول چوانا سميث ببساطة إن أولس "يستخدم مارلو طُعْمًا حتى يستطيع اقتناص المقامر مينديز" (سميث ١٩٩٥: ١٩٧)، ويذكر مارلينج ذلك أيضًا، ولكنه يتجاهل أشياء كثيرة: "إنه... يعود إلى المنزل، حيث يكون مينديز فى انتظاره حتى يضربه ضربًا مُبَرِّحًا. ولكن مينديز هو الذى يتلقى الضرب المُبَرِّح، والبلطجية الذى استأجرهم يتضح أنهم من رجال الشرطة المتخفين الذين أرسلهم الملازم أولس" (مارلينج ١٩٨٦: ١٣٤).

وأظن أن هؤلاء النقاد يمرون بالمشهد مرور الكرام لأنهم يعتبرونه مجرد حشو. فنحن إذا تغاضينا عن أصداء الثيمات، وجدنا أن العنوان الذى وضعه تشاندلر للرواية له معنى شكلى أيضًا: فالرواية تستغرق فى توديعنا وقتًا أطول من معظم شقيقاتها فى النوع الأدبى. ففى طبعة ڤينتيچ (Vintage) يكشف عن القاتل فى ص ٣١٣، وفى ذلك إطالة غير معهودة فى الروايات البوليسية فى هذه الحقبة، ولكن تشاندلر لا يكتفى بذلك بل يقدم لنا خاتمة من خواتيم بيتهوڤن، تستغرق ٦٦ صفحة أخرى لتصفية

الأمر. والمشهد المذكور بين مارلو وميننديز، من ص ٣٤٣ إلى ٣٥٢، يمكن أن يبدو تأخيرًا جديدًا لمنع الرواية من الانتهاء(١٢).

ما الذى يحدث فى الخاتمة؟ إن شئنا التلخيص، وتلخيص رواية من روايات تشاندلر ليس سهلاً قط، قلنا إن "الحل" للغز يأتى عندما تنتحر أيلين ويد، وتتحمل بذلك مسؤولية القتل العمد لزوجها الروائى روجر (الذى كان يُظَنُّ حتى تلك اللحظة أنه انتحار) والقتل العمد أيضًا لسيلڤيا پوتر لينوكس (وهى جريمة كان تيرى لينوكس قد تحمل مسؤوليتها فى مذكرة انتحاره التى ضحى فيها بنفسه). وتشاء السلطات المسيطرة أن تتكتم اعتراف أيلين، ما دام هذا الاعتراف لن يؤدى إلا إلى إساءة سمعة أسرة الثرية ذات النفوذ، وكذلك لوكيل النيابة الذى أساء التحقيق فى القضية منذ البداية. ولكن الملازم أولس يدع مارلو يسرق صورة من اعتراف أيلين. ويسلمها مارلو للصحف لأنه يريد تبرئة اسم تيرى، على الرغم من معرفته أن نشر الاعتراف سوف يغضب السلطات ويغضب رجل العصابات ميننديز. وكان ميننديز، هو وراندى ستار، مدير ناد للقمار فى لاس ڤيجاس، يدينان إلى تيرى بإنقاذهما أثناء الحرب من خلال قيامه بعمل بطولى، وظل ميننديز يحمل ذلك الدين لتيرى، بل وكان يطلب بإصرار من مارلو عدم الخوض فى القضية. ويتجاهل مارلو التحذيرات وتنبيهه إلى أنه متهور، حتى عندما تخبره ليندا لورنج (أخت سيلڤيا) أنه وقع فى فخ أُعد له قائلة: "هل تعرف كيف يطلقون النار على النمور؟" وتجيب على سؤالها بنفسها قائلة: "يربطون عنزة فى عمود ثم يختبئون فى مكمن. إنها لا شك قسوة على العنزة" (تشاندلر ١٩٩٢: ٣٤٢). وتحثه على عدم محاكاة تيرى، الذى كان ضحية خداع هو الآخر.

وتصدق نبوءة ليندا لورنج، فبعد برهة من تلك المحادثة يعود مارلو إلى بيته ليجد أنه يواجه ميننديز وثلاثة من "الأشداء". ويتعرض مارلو للكلمات والضرب بالمسدس على رأسه، وبمجرد أن يقرر بغباء أن يصارعهم – وهو ما يتهدده بالقتل – يظهر الملازم أولسن كالحيلة المصطنعة لحل العقدة فى آخر المسرحية، لتأكيد سيناريو قتل النمر. لم يكن سبب سماعه بأخذ صورة الاعتراف ذا علاقة بأحداث القتل. فالواقع أنه كان يستخدم مارلو للإيقاع بميننديز الذى كان قد سبق له خرق شرعة سلوك البلطجية

المقبول بأن اعتدى بالضرب على شرطى فاسد فى بوليس الآداب يدعى ماجون. وأما "الأشداء" فى صحبة مينديز فهم فى الحقيقة رجال شرطة من نيفادا أرسلهم ستار مدير نادى القمار، الذى كان – كما يقال لنا – مستاءً مثل أولس من مينديز لأنه أخل بميزان القوة الدقيق. ويقوم أولس و"الأشداء" باستياق مينديز إلى الخارج، ونفترض أنه سوف سوف يقتل: "بعض الناس فى لاس فيجاس لا يحبون نسيانك استئذانهم". (تشاندلر ١٩٩٢: ٣٤٩). ويقول مارلو بنبرات هادئة "ذئاب الصحراء سوف تجد طعام العشاء هذه الليلة". (تشاندلر ١٩٩٢: ٣٥٠).

ما سبب وجود هذا المشهد هنا؟ قد يقول المرء إن الحبكة تقتضيه، فالواقع أن تشاندلر يحتاج إلى إنهاء الحبكة الفرعية الخاص بماجون. ولكن الحبكة الفرعية فى الحقيقة غير محكمة وتأتى فى موقع متأخر من الرواية. والأرجح أن تشاندلر قدمها حتى يبنى مشهد فخ النمر، وهو يضيف قوة إلى السؤال عن سبب إدراجها. وقد يقول المرء بدلاً من هذا إن المشهد ليس سوى نتيجة للصعوبة التى كان تشاندلر يجدها فى بناء الحبكة، وقد اشتهر ذلك عنه، إذ كثيرًا ما كان يجد صعوبة فى إحكام قبضته على خيوط الحبكة حتى لا تفلت من يده. وهى تشبه فى هذا الصدد تقريبًا الحكاية التى تؤجل النهاية فى رواية **ساعى البريد يدق الجرس مرتين دائمًا** (وقد يتألم تشاندلر من هذا التشبيه [تشاندلر ١٩٨١: ٢٦١]). والحكاية المشار إليها هى العلاقة الغرامية القصيرة بين فرانك ومادج، وهى امرأة تقوم – بمصادفة غريبة – بتربية النمور والقطط. لكننى أحب أن أقول إن المشهد يتوهج توهجًا أروع كثيرًا من هذا، خصوصًا عندما نتأمل كيف ينتهى. إذ إن مشهد وقوع النمر فى الفخ له وداعه الطويل الخاص به، وهو الذى يحدث بعد ٢٥ صفحة، أثناء آخر محادثة بين مارلو وتيرى (الذى نعرف أن انتحاره كان زائفًا) وهى المحادثة التى كان ستار يديرها. ثم نعلم كأنما من فكرة طارئة أن ميننديز حى يرزق فى أكاپولكو، مما يجعلنا نستنبط 'حادثة ظل' لم تذكر صراحة فى الرواية قط، ألا وهى أن ستار قد أقام شَرَكًا لأولس مثلما أقام أولس شَرَكًا لمارلو وأنه دبر هذا المشهد كله حتى يتيح ليمننديز الفرار من الشرطة.

هذا عن الأحداث. ولكن ماذا عن الخبرات؟ دعنى أضع هيكل القصة والخطاب وشتى الدروب فى خريطة:

القصة	١	أولس ينصب فَخًّا
	٢	(حادثة ظل: ستار ينصب فَخًّا لأولس)
	٣	صورة الاعتراف يسرقها مارلو
	٤	ليندا تحذر مارلو
	٥	مشهد فى المنزل
	٦	مناقشة مارلو الختامية مع تيرى

الخطاب	٣	٤	٥	١	٦	(تعنى ٢)
أولس	١	٣	٥			
مارلو	٣	٤	١	٥	٦	(تعنى ٢)
أو	٣	٤	٥	١	٦	(تعنى ٢)
ميننديز	٣	٥	١	٢		
أو	١	٢	٣	٥		
أو	٢	١	٣	٥		
ستار	١	٢	٣	٥	٦	

إن التنوع فى الدروب له دلالات تركيبية ومحاكية وثيماتية. فلننظر أولاً إلى ظاهرة ربما كانت أقل الظواهر أهمية، أى قدرة الدروب على تمكيننا من تقدير مدى التعقيد الشكلى عند تشاندلر. وأقول إن اللحظة التى نعرف فيها أن ميننديز فى المكسيك تشبه لحظة 'الحل' فى موسيقى "النمر" التى وضعها تافينر، فهى اللحظة التى تؤدى فيها صراعات النشاز فى خطوط الرواية الكونترابنطية إلى وضوح خارق يفهم فيه كل قارئ موضوع فخ النمر كله. ولكن حتى إذا لم تقبل هذا التشبيه الخاص، فمن الصعب إنكار أن معالجة تشاندلر للدروب الكونترابنطية تشف عن براعة تقنية فائقة.

وأما على مستوى المحاكاة فإن إنشاء الدروب يوضح مدى جهلنا بخبرات الشخصيات، وخصوصًا خبرات ميننديز ومارلو. ومناقشتهما الحامية مبنية على الوهم، إذ مهما تبلغ درجة الرعب الفتاك فى هذا المشهد فإن أيا منهما لا يتعرض فى الواقع لأى خطر. ولكننا نصادف هنا تحويلاً آخر لمسار المعرفة، إذ إنها تؤجل إلى أجل غير مسمى.

هل يعرف أيهما أنه ليس فى خطر، وإن كان يعرف ذلك فهل تراه يعرف أن الآخر يعرف ذلك أم لا؟ إننا لا نكتشف حقيقة الأمر أبدًا، ومن ثم فإن الطاقة السيكلوچية للمشهد تتسم بأصداء غريبة، ولكنها لا تتميز بهذه الأصداء إلا إن نظرنا إليها من زاوية الدرب. يقول چيفرى هارتمان (١٩٧٥: ٢١٦) إننا حين نقرأ تشاندلر (وروص ماكدونالد) نجد أن "الشخص الوحيد... الذى تظل دوافعه غامضة إلى حد ما، أو معفاة من هذا الاختزال العنيف فى حركات سافرة معرضة للخطر، هو المحقق". ويوحى هذا المشهد بشىء أشد تعقيدًا، إذ إنه من المحال إعادة بناء درب مينديز أو درب مارلو.

ولكن التحليل من حيث الدرب لا يأتى بأعظم ثماره دلالةً على مستوى الثيمات، إذ يبدو لنا ستار للوهلة الأولى فى صورة شخصية فى الخلفية، فهو رجل لا يكاد يظهر فى الرواية، وحتى حين يظهر فهو يتكلم على الطرف الآخر من التليفون. ولكن الخريطة تبين أنه، فى مشهد الذروة على الأقل، يمثل اللحن الأساسى، أو النغم الجوهرى الذى يدور حوله الآخرون، أو إذا شئنا تعبيرًا غير مجازى، قلنا إن ستار هو الشخص الذى يعرف القصة (ويتحكم فيها) فى حين أن الآخرين يحاولون إعادة بنائها. وعلى العكس نرى أن مارلو آخر الشخصيات الرئيسية التى تفهم القصة، وهو ما يوحى بأن فكرتنا عن المركز والأطراف لابد من قلبها. ماذا يحدث لو نظرنا إلى مشهد فخ النمر من منظور ستار؟ إذا عدلنا تركيزه على هذا النحو، فسوف يبدو تكرارًا للانتحار الزائف لتيرى، وهو الذى كان خدعة متقنة دبرها ستار ومينديز لتمكين تيرى من الفرار. ولكن على الرغم من قلق ليندا لورينج (وبهذا حذرت القارئ) من أن مارلو سوف يصبح تيرى آخر، وعلى الرغم من أن الضرب بالمسدس يدفع بالحذر إلى وجه مارلو بأسلوب يسخر من تشويه وجه تيرى نفسه (نتيجة لتعذيب النازيين له أثناء الحرب) فإن مينديز لا مارلو هو الذى يلعب دور تيرى فى هذا المشهد.

وأهم ما فى الأمر أن تغيير التركيز فى مشهد شرك النمر، مثلما يحدث بالنسبة لانتحار تيرى، يُكَذِّبُ الملاحظة الأخيرة التى يبديها مارلو. وتنتهى الرواية بخاتمة من خواتيم تشاندلر التى لا تنسى، إذ يقول البطل فى يأس "لم أر أيا منهم قط... باستثناء الشرطة. لمْ يُبْتَكَرْ إلى الآن الأسلوب اللازم لتوديعهم" (تشاندلر ١٩٩٢: ٣٧٩).

ويعرف قراء تشاندلر أن مارلو يخطئ خطأً فنيًا هنا فى الحقيقة لأن روايته التالية **إعادة تشغيل الشريط** تنتهى باعتزامه الزواج من ليندا لورينج[١٣]. لكننا إذا نظرنا إلى الدنيا من وجهة نظر ستار، فسوف نجد أن مارلو مخطئ من ناحية المبدأ على مستوى أعمق. لمْ يُبْتكَرْ إلى الآن الأسلوب اللازم لتوديع الشرطة؟ ولكن ذلك، على وجه الدقة هو ما استطاع تيرى ومينديز، بمساعدة ستار، أن يفعلاه. وقد استطاعا أن يفعلا ذلك لأسباب يرجع أحدها إلى صداقتهما المطلقة العمياء التى لا تنفصم عراها.

لا توحى نهاية الرواية إذن بأن الصداقة مستحيلة، ولا توحى قطعًا بأن غياب المحقق يجعل شتى أنواع العزلة التى يعيش فيها، بتعبير چيمسون، عاجزة عن الالتحام. بل إن النهاية تكشف عجز مارلو عن الخروج من عزلته، وعجزه عن الانضمام إلى هذا الثلاثى، أى هذه العصبة التى يتجلى فى أفعالها ذلك الالتزام الذى يقدره بوضوح. وقراءة الرواية من زاوية الدرب تسمح لنا بتعديل تصورنا للحرب الكلامية الطويلة بين مارلو من ناحية وبين مينديز وصنائعه من ناحية أخرى، بحيث لا تفصح عن اشمئزاز مارلو من بريق البلطجية الذين يتعامل معهم، بل من حسده لعصبة الأصدقاء المتماسكة. وتتسم الخاتمة بمرارة خاصة للقراء المحيطين بأعمال تشاندلر السابقة، وخصوصًا رواية **النوم الطويل** حيث يتمكن مارلو بفضل صلابة مدخله من اكتساب رؤية يُعتد بها بل ومتميزة للدنيا. وأما فى **الوداع الطويل** فالمرء يشعر أنه قد بالغ فى تضخيم تصوره لذاته إلى الحد الذى جعله يفقد قدرته على تفسير الدنيا من حوله.

دعنى أقل أخيرًا إننى لست بالسذاجة التى تجعلنى أعتقد أن تفسيرى للرواية لن يتحقق من دون المصطلحات التى استعنت بها، إذ تتوافر، كما يقال (لأسباب لم أفهمها قط) أكثر من طريقة لسلخ القطة، وربما كان هذا ينطبق على النمور أيضًا، ومع ذلك فإن المصطلحات تلقى عليها الضوء، وتجعل رؤيتها أيسر. والمؤكد أننى لم أقرر قط أن أرى خاتمة **الوداع الطويل** من هذه الزاوية حتى قررت، بصورة تعسفية إلى حد ما، أن أستكشف ما يمكن أن يحدث إذا استعنت بهذا المنظور النظرى. ويبدو لى هذا تبريرًا كافيًا لإضافة مصطلح الدرب إلى فئات التحليل عندنا[١٤].

الحواشى

١- ما شدة الروابط ما بين تشاندلر وبليك؟ يصعب القطع فى هذا. ولكن أقدارى قضت بأن أفتح ديوان تشاندلر لأرى إن كان فيه شىء يشد انتباهى، والقصيدة التى ظهرت دون قصد عنوانها "نعى الشباب" وهى تركز (مثل **الوداع الطويل**) على الشوق "العذب الطويل" وتبدأ بسطر يقول "من غابات الليل" (تشاندلر ١٩٧٣ : ٣٦) [والمعروف أن قصيدة بليك تبدأ بسطرين يقولان: "أيها النمر! أيها النمر! يا من تبرق عيناه بوهج فى غابات الليل"].

٢- ارجع إلى مقال فريد ماوس فى هذا الكتاب حيث يناقش باستفاضة العلاقات بين الموسيقى المطلقة والقصص المكتوبة.

٣- نفس الحاجة إلى الإسقاط تكمن فى فكرة چوزيف فرانك عن "الإحالة المنعكسة" فى مقاله ذى التأثير الكبير عن "الشكل المكانى" (فرانك ١٩٦٣).

٤- هذا أسهل فى الأفلام السينمائية، وإن كانت بعض الأفلام مثل **الشفرة الزمنية** تعتبر استثناءً، فالتزامن كثيرًا ما يقدم من خلال التناوب، مثلما يحدث فى فيلم عنوانه **٢٤**، وهذا استعمال يشيع أكثر من استعمال الشاشة المنقسمة إلى نصفين.

٥- عندما يحدث، بصفة خاصة، أن يقع حدثان فى مكانين منفصلين على هذا النحو، بحيث لا يسقط شعاع من أ على ب قبل أن يحدث ب (والعكس بالعكس) لا بد أن يتفاوت ترتيب هذه الأحداث وفقًا للإطار المرجعى عند المُشاهد.

٦- انظر أيضًا إلى الخلط الزمنى فى الجملة التالية: "كان هذا المكان هو الذى قُدِّرَ لى فيه، فى تاريخ لاحق، أن أمر بتجربة بالغة الغرابة – وكانت تلك أول مرة أحس فيها بوقوع اكتشاف أغرب – ولكننى سوف أتحدث عن ذلك فى موقعه المناسب" (وِلْز [١٨٩٥] ١٩٣٤: ٢٤).

٧- أوصى بمشاهدة فيلم عنوانه **أصابع الزمن اللزجة** الذى يصور السفر فى الزمن الذى يدير الرأس، من إخراج هيلارى براور، وفيه تطبيق للمبدأ الباختينى الحقيقى الخاص بتعدد المسارات الزمنية، بصورة متوازنة.

٨- "المستقبل" الذى تنحصر وظيفته فى استقبال الشىء الذى يريده "الذات" يمثل فئة

مختلفة تمامًا، وكذلك بطبيعة الحال ما يسمى "الخيط" (*ficelle*). [ولكن الكاتب يوحى بوجود معنى الاستقبال فى كلمة (passant) ما دام يعرفها فى المتن بأنه الشخص الذى 'تسجل فيه انطباعات القصة'، ولذلك ترجمت التعبير الفرنسى أولاً 'بالمتفرج'، وعندما تكرر أردفت شرحًا له يقول 'غير المشارك فى الحدث'، وقصدت به عكس الفاعل (actant)].

٩- مصطلح "النقد الأدائى" الذى وضعه چيرى برينر يعنى أن الناقد يكتب من داخل نص أدبى "بأن يصبح شخصية داخل النص أو يتقمصها"، ويمكن أن يعتبر طريقة لاستخدام الدرب وسيلةً نقدية أيضًا (برينر ٢٠٠٤: ٢).

١٠- لهذا السبب لا يعتبر هذا مثالاً لما يسميه فيلان "كناية تقوم على المفارقة" (فيلان ١٩٩٦: ٨٢-١٠٤). للمزيد من مناقشة هذا المصطلح ارجع إلى مقال أليسون كيس فى هذا الكتاب.

١١- وعلى غرار ذلك، نجد أن مارلو يعرف الصلة بين إنديكوت وآيلين قبل أن نعرفها نحن بوقت طويل (تشاندلر ١٩٩٢: ٩٦).

١٢- للاطلاع على دراسة ممتازة للشكل فى هذه الرواية، وخصوصًا كيف يستخدم تشاندلر "أحداث الخلفية" لنقل أيديولوچيتها للقارى انظر ريتشتر (١٩٩٤).

١٣- لم يُكمل تشاندلر الرواية التى يتزوجان فيها فعلاً.

١٤- أتوجه بالشكر إلى هيلارى داننبرج، وإليزابيث چنسن، وچيسيكا كينت، وچيمز فيلان وهيلى راينبولد، وبريان ريتشاردسون على مساعدتهم واقتراحاتهم المفيدة.

المراجع والدراسات لمن يريد الاستزادة

Brenner, G. (2004). *Performative Criticism: Experiments in Reader Response*. Albany: State University of New York Press.

Borges, J. L. (1998). *Collected Fictions*, trans. A. Hurley. New York: Penguin Books.

Chandler, R. (1973). *Chandler Before Marlowe: Raymond Chandler's Early Prose and Poetry, 1908–1912*, ed. M. J. Bruccoli. Columbia: University of South Carolina Press.

Chandler, R. (1981). *Selected Letters of Raymond Chandler*, ed. F. MacShane. New York: Columbia University Press.

Chandler, R. ([1953] 1992). *The Long Goodbye*. New York: Vintage.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chekhov, A. P. ([1899] 1964). *Izbrannye Proizvedeniia: Tom tretii*. Moscow: Izdatel'stvo Khudozhestvennaia Literatura.

Frank, J. ([1945] 1963). "Spatial Form in Modern Literature." In *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (pp. 3–62). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Hartman, G. (1975). *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press.

Herman, D. (forthcoming). "Events and Event-Types." In D. Herman, M. Jahn, and M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Hiney, T. (1997). *Raymond Chandler: A Biography*. New York: Atlantic Monthly Press.

Jameson, F. (1970). "On Raymond Chandler." *Southern Review* 6(3), 624–50.

Lid, R. W. (1969). "Philip Marlowe Speaking." *Kenyon Review* 31, 153–78.

MacShane, F. (1976). *The Life of Raymond Chandler*. New York: E. P. Dutton & Co.

Marling, W. (1986). *Raymond Chandler*. Boston: Twayne Publishers.

McCann, S. (2000). *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

Prince, G. (1987). *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Rabinowitz, P. J. ([1987] 1998). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.

Richter, D. (1994). "Background Action and Ideology: Grey Men and Dope Doctors in Raymond Chandler." *Narrative* 2, 29–40.

Smith, J. M. ([1989] 1995). "Chandler and the Business of Literature." In J. K. Van Dover (ed.), *The Critical Response to Raymond Chandler* (pp. 183–201). Westport, CN: Greenwood Press (originally in *Texas Studies in Language and Literature* 31(4), 592–610).

Wells, H. G. ([1895] 1934). *The Time Machine*. In *Seven Science Fiction Novels of H. G. Wells*. New York: Dover.

الفصل الثانى عشر

شعرية المكان ورواية
"رب الأشياء الصغرى"
للكاتبة أرونداتى روى

سوزان ستانفورد فريدمان

ليس المكان إذن "خارج" القصة، بل هو قوة داخلية تشكلها من الداخل

(فرانكو موريتى ١٩٩٨: ٧٠)

كل قصة قصة سفر، ممارسة مكانية.

(ميشيل دى سيرتو ١٩٨٤: ١١٥)

فى عام ١٩٦٧، قال ميشيل فوكوه قولة توحى بعلم سابق، وهى "كان التاريخ أشد ما يشغل القرن التاسع عشر، كما نعرف،... وأما الحقبة الحاضرة فربما تكون قبل أى شيء حقبة المكان" (فوكوه ١٩٨٦: ٢٢). وعندما استشهد الجغرافى إدوارد و. صويا بمقال فوكوه "عن الأماكن الأخرى"، قال إنه بحلول عام ١٩٨٩ "لم يقع إلى الآن تحول فى الهيمنة يتيح للعين الناقدة، أو للأنا الناقدة، أن ترى الطابع المكانى [المكانية] بعمق الرؤية الحادة نفسه الذى يأتى من التركيز على الديمومة. ما زال التفسير النقدى منغمسًا فى القصة الرئيسية الزمنية، فى مخيلة تاريخية لكنها لم تصل إلى درجة جغرافية مماثلة" (صويا ١٩٨٩: ١١). ولكن منذ دعوة صويا فى كتابه **جغرافيات ما بعد الحداثة** إلى تركيز تعويضى على 'المكانية' لمواجهة هيمنة الطرائق الزمنية للفكر، حدث تغير باهر في النظرية الثقافية، إذ تدفقت أنهار حقيقية من الدراسات المكانية وانتشرت عبر المباحث العلمية فى التسعينيات، باعتبار ذلك أثرًا (فيما أعتقد) من آثار الشكل المكثف للعولمة فى آخر القرن العشرين.

ولكن النظرية السردية تواصل إلى حد كبير تمييز الزمن السردى على المكان السردى، باستثناءات مرموقة. وعلى الرغم من إصرار م.م. باختين فى العشرينيات والثلاثينيات على أن المكان مكون مشارك للسرد مع الزمن، فإن كبار منظرى السرد من پول ريكور وچيرار چينيت إلى پيتر بروكس يكتمون أو يلغون تمامًا اعتبارات المكان من تحليلهم للخطاب السردى والسرد باعتباره طريقة معرفية إنسانية. وكثيرًا ما يوجد المكان فى الشعرية السردية باعتباره "الوصف" الذى يقاطع التدفق الزمنى أو "الموقع" الذى تتمثل وظيفته فى كونه خلفية ساكنة للحبكة، أو "المشهد" حيث تنطلق أحداث القصة فى الزمن. وحتى حين يعترف المنظرون بأن أماكن خاصة مثل إقليم ويسيكس عند توماس هاردى أو مقاطعة يوكناپاتاوفا عند وليم فوكنر مشحونة بالدلالة، فإن أمثال هذا الاعتراف لا تطعن فى النظرة السائدة عن العلاقة بين المكان والزمن فى القصة. وأود أن أطعن أنا فى هذه النظرة السائدة أولاً بتقديم بعض الأفكار النظرية المعتمدة، ثم استكشاف بعض الآراء البديلة، وأخيرًا باختبار تركيز تنقيحى على المكان فى الشعرية السردية من خلال قراءة موجزة للرواية الخلافية المكللة بالجوائز والتى كتبتها أرونداتى روى بعنوان **رب الأشياء الصغرى** (١٩٩٧).

المكان والزمن والشعرية السردية

السرد يوجد فى الزمن باعتباره شكلاً من أشكال الإخبار، والقصة تستغرق زمنًا فى قصها وتقص أحداثًا متتابعة فى الزمن. وإذن فربما يكون من المفهوم أن يهيمن الطابع الزمنى [الزمنية] على مناقشات الشعرية السردية. إذ يكتب پول ريكور، المنظر البارز لزمنية السرد، قائلاً، مثلاً "فرضيتى العاملة الأولى أن السردية والزمنية تربطهما علاقة وثيقة... بل إنني أعتبر الزمنية بناء على ذلك الوجود الذى يصل إلى اللغة فى السردية، وأعتبر السردية لغة البناء التى تعتبر الزمنية مرجعيتها القصوى" (ريكور ١٩٨١: ١٦٥). وفى كتاب بروكس **القراءة من أجل الحبكة** الذى يطعن فيه فى علم السرد البنيوى، نجد أن هذا الطعن يتخذ شكل إيلاء الأولوية للزمنية فى السرد، إذ يقول "لنا أن نتصور أن الحبكة هى المنطق... الذى لا يطور مقدماته إلا من خلال التتابع الزمنى

والتقدم... والحبكة هى المبدأ الذى ينظم قوة تلك المعانى التى نحاول استخلاصها من الزمنية الإنسانية" (بروكس ١٩٨٤: ١١). كما يركز هـ . بورتر أبوت فى مقدمة كيمبريدج للسرد، بالمثل، على الزمن باعتباره الخصيصة الرئيسية للقصة. ويقول بنبرة التأكيد "إن السرد هو الطريقة الرئيسية التى ينظم بها نوعنا البشرى فهمه للزمن" (أبوت ٢٠٠٢: ٣) ويضيف قائلاً إن السرد "باعتباره تمثيلاً لحادثة أو سلسلة من الحوادث" يختلف عن "الوصف" (أبوت ٢٠٠٢: ١٢).

والكتاب العظيم الذى وضعه چينيت بعنوان الخطاب السردى يحدد ثلاث مكونات رئيسية للخطاب السردى بقصد تحليلها: زمن الفعل [نحويًا] ("العلاقات الزمنية بين السرد والقصة")؛ والنوعية [خبرى أو إنشائى] ("نوعيات [أشكال ودرجات] 'التمثيل' السردى")؛ والصوت ("الحالة السردية...: الراوى وجمهوره، الحقيقى أو الموحى به") (چينيت ١٩٨٠: ٣٠-٣١). وثلاثة فصول من فصول الكتاب الخمسة مكرسة للبعد الزمنى للسرد، ولا يكاد المكان يوجد فى وصفه للخطاب السردى على الإطلاق. وهو يشير إشارة عابرة وحسب لكيفية "وجود القصة فى المكان وباعتبارها مكانًا" وهو يعنى بذلك صفحات الكتاب التى تتطلب "الزمن اللازم 'لاستهلاكها [مثل] الزمن اللازم لعبورها أو المرور فيها، مثل الطريق أو الحقل" (چينيت ١٩٨٠: ٣٥). وهو يبدى اهتمامًا "بحالة السرد، أو الرحم السردى، أى مجموعة الأحوال كلها (البشرية والزمنية والمكانية) التى ينبع منها السرد"، ولكن الفصل الذى يخصصه "للصوت" - أى للحال السردية - لا يطور البُعد المكانى "للحال" (چينيت ١٩٨٠: ٣١)[1].

ويبرز هذا التفضيل السائد للزمن على المكان فى الشعرية السردية فى خيط باهر من خيوط المناقشات حول موضوعات السرد عام ١٩٩٧، ردًا على مقال روث رونين فى مجلة ناراتيف (السرد) حول الثنائية المعتمدة "للوصف" و"السرد" فى الدراسات القصصية[2]. إذ تقول مونيكا فلوديرنيك مثلاً إن "الشخصيات (العوامل) يلزمهم مكان (وصف) وأما السرد (الحبكة) فغالبًا ما تُصَوَّرُ فى صورة أفعال (تسلسل زمنى)" (أول ديسمبر ١٩٩٧). وكان العرض المذكور سببًا فى أن يقدم عالم السرد البارز

چيرالد پرنس تعليقًا يقول فيه "إن الوصف نفسه يمكن أن يكون سردًا، بطبيعة الحال، ولكن مستوى سرديته شديد الانخفاض لأنه يركز على المكان لا على الزمن، أى على الوجود المكانى لا الزمانى للأحداث" (أول ديسمبر ١٩٩٧). وردًا على ذلك قالت مارى-لورى ريان إننا نجد عند كثير من الكتاب أن "الوصف خال إلى حد معقول من السرد" وأن "الوصف... يمكن أن يتجاوزه القارئ من دون إضرار كبير بفهم الحبكة" (٤ ديسمبر ١٩٩٧) وهو أمر شائع إلى حد بعيد فى قراءة الروايات الـڤـكتورية الحافلة بالأوصاف(٣). وفى أمثال هذه الأفكار نجد أن مفهوم باختين للزمكانية السردية قد تحول إلى النمط الزمنى السردى، بحيث يتحول شكل محاور الزمن والمكان لتصبح ثنائية الشخص والأرض: فتعبير 'الشخص' يشير إلى ما يحدث للشخصيات فى الزمن، وهو ما تلتفت إليه، وأما المقصود "بالأرض" فهو المكان الذى تقع فيه الحبكة، ونستطيع أن نتجاهله متى شئنا. وطبقًا لهذه النظرية فإن السرد عمل خاص بالتتابع الزمنى والعِلِّية ويحدث أمام خلفية ساكنة لموقع مكانى.

ويجدر بنا فى اعتقادى أن نرجع إلى تعريف باختين الرنان للزمكانية، فى مقاله "أشكال الزمن وأشكال الزمكانية فى الرواية"، المنشور فى كتابه **الخيال الحوارى**. وهو يقر بما يدين به لنظرية النسبية عند أينشتاين ثم يكتب ما يلى:

> سوف نطلق اسم **الزمكان** (حرفيا "الزمن المكان") على الارتباط الأصيل بين العلاقات الزمنية والمكانية التى يعبر عنها فى الأدب... وما يهمنا هنا هو أن المصطلح يعبر عن استحالة الفصل بين المكان والزمن... فالزمن يغلظ قوامه، إن صح هذا التعبير، ويتجسد ويصبح مرئيًا فى الفن؛ وعلى غرار ذلك يصبح المكان مشحونًا ويستجيب للحركة فى الزمن وفى الحبكة والتاريخ. وهذا التقاطع بين المحاور وانصهار المؤشرات من خصائص الزمكان الفنى.

(باختين ١٩٨١: ٨٤)

ولكن المعنى الذى يقصده باختين عن طبيعة التفاعل بين المكان والزمن وتشكيل كل منهما للآخر فى السرد قد فقد مكانته إلى حد كبير فى الشعرية السردية. ومثل صويا

أقول إننا نحتاج إلى تأكيد تعويضى للمكان حتى نستعيد رؤية اهتمام باختين الدائم بوظيفة المكان باعتباره عاملاً فعالاً فى إنتاج السرد. أى إننا فى حاجة إلى شعرية سردية زمكانية، بمعنى قدرتها على منح الصدارة للمكان، فى الجهد الرامى إلى استعادة التحليل التفاعلى للزمن والمكان فى الخطاب السردى.

ويقدم مقال ڤالتر بنيامين "قاص القصة" وصفًا زمكانيًا مضمرًا للسرد، وهو وصف يسبق سَمِيَّهُ المكانى الرائع فى مقال چيمز كليفورد "الثقافات المسافرة" إذ يباهى بين الجذور (roots) والطرق (routes) باعتبارهما بعدين مكانيين متعارضين ولكن متداخلين للثقافة (كليفورد ١٩٩٧ : ٨٨). وعندما يرجع بنيامين جذور السرد الحديث إلى أشكال مهجورة [قديمة] من قص القصص، فإنه يقسم السرد فى عهوده الأولى إلى "نمطين قديمين" يعتمد تعريفهما على علاقة القاص بالمكان. أما النمط الأول فهو القصة التى يحكيها الملاح، الرجل "الذى أتى من مكان بعيد" ولديه "ما يحكيه للناس" (بنيامين ١٩٦٩: ٨٤). والنمط الثانى هو القصة التي يحكيها فالح التربة "الرجل الذى ظل فى موطنه... ويعرف الحكايات والتقاليد المحلية" (بنيامين ١٩٦٩: ٨٤). ويواصل الباحث كلامه قائلاً "من المحال أن نتصور مملكة قص القصص بكامل نطاقها التاريخى من دون أدق تفسير ممكن لهذين النمطين القديمين" (بنيامين ١٩٦٩: ٨٥). فالوطن والغربة – الموقعان المكانيان – يمثلان عند بنيامين مقومات القصة، ولم يكونا ملامح عارضة لها على امتداد تطور التقاليد السردية على مر الزمن وعبر مجتمعات كثيرة.

ويضع ميشيل دى سيرتو فى مقاله "القصص المكانية" تنظيرًا للسرد باعتباره "ممارسة للحياة اليومية" وقوالب الآجر التى يبنى منها هذه الأمكنة التى تجعل من الممكن حدوث الممارسات أو الانتقالات فى الزمن، ولأكرر الاستشهاد بالمقتطف الاستهلالى الذى يقول إن "كل قصة قصة سفر، ممارسة مكانية" (سيرتو ١٩٨٤: ١١٥). فهو يرى أن "المبانى السردية فى منزلة السياقات المكانية". فهى تشبه الحافلات والقطارات إذ "تسافر كل يوم وتنظم الأمكنة؛ فهى تختارها وتربط ما بينها؛ وهى تشبه الحافلات والقطارات إذ "تسافر كل يوم وتنظم الأمكنة؛ فهى تختارها وتربط ما بينها؛

وهى تبنى جملاً وخطوط رحيل منها: إنها مسارات مكانية". (سيرتو ١٩٨٤: ١١٥). ويقول فرانكو موريتى فى **أطلس الرواية الأوروبية** إن المسارات المكانية للسرد لا تقتصر على إقامة الروابط بل أيضًا تعمل جاهدة لجعل السرد ممكنًا. فهو لا يرى أن المكان عنصر عارض فى "السردية" [الطابع السردى] بل عامل توليد لها(٤). وقد كتب يقول "ليست الجغرافيا وعاءً خامدًا، وليس صندوقًا "يحدث" فيه التاريخ الثقافى، ولكنه قوة فعالة تتخلل المجال الثقافى وتشكله تشكيلاً عميقًا" (موريتى ١٩٩٨: ٣) وهو يشرح ذلك قائلاً إن رسم المواقع فى الروايات يساعد على تحرير ما كان مغمورًا فى الدراسات الأدبية، أى كيف "يؤدى المكان إلى نشأة قصة، أى حبكة" (موريتى ١٩٩٨: ٧).

إن إعادة المكان للمشاركة الكاملة مع الزمن باعتباره قوة توليد للسرد يسمح باستراتيجيات قراءة تركز على التفاعل الحوارى بين المكان والزمن باعتبارها مقومات مشتركة وسيطة للفكر والخبرة الإنسانية: وبهذا المعنى لا يعتبر المكان سلبيًّا أو ساكنًا أو خاويًا؛ وليس كما نقرأ فى جانب كبير من النظرية السردية الأرض (الخلفية) التى تقع عليها الأحداث فى الزمن. والواقع، طبقًا للنظريات الجغرافية الجارية عن المكان باعتباره مواقع مبنية اجتماعيًّا، أنتجها التاريخ وتتغير على مر الزمن، أن مفهوم السرد باعتباره مسارًا مكانيًّا يقول إن المكان فاعل، ومتحرك، و"كامل"(٥). وهذا جانب مما ينادى به لورانس جروسبرج فيما يقول به من "المادية المكانية": "إن المكان باعتباره الوسط اللازم للصيرورة" يسمح لنا بأن نفهم الواقع "لا بصفته مسألة تاريخية بل باعتباره مسألة توجهات واتجاهات، ومداخل ومخارج. إنه مسألة جغرافية الصيرورات...، فهو يرفض أن يمنح التمييز للزمن، بل وأيضًا أن يفصل بين المكان والزمان. فالمسألة مسألة رؤية المكان من خلال الزمن ورؤية الزمن من خلال المكان". (جروسبرج ١٩٩٦: ١٧٩-١٨٠). إذ يرى جروسبرج أن فصل المكان عن الزمن فى ذاته بناء وهمى من أبنية الفكر الإنسانى، وأنه ناتج من تفضيل البُعْد الزمنى. ربما نرى أن هذه التأكيد فيه نظر، ولكنه يوحى، على الرغم من ذلك بأن إعادة النظر فى دور المكان فى الشعرية السردية يمكن أن يؤدى إلى فهم جديد لكيفية تفاعل المكان والزمن باعتبارهما عنصرى تكوين القصة، وهو ما يسميه جوسبرج إضفاء الزمن على المكان وإضفاء المكان على الزمن، وهو التفاعل الحوارى للموقع والفعل فى زمكانية السرد.

والمكان الذى تُقَصُّ القصة فيه – المكان الذى تتحرك فيه الشخوص وتقع فيه الأحداث – كثيرًا ما يكون موقع تلاق، وعبور للحدود، ومحاكاة ثقافية. ويرى سيرتو أن القصة تنشىء حدودًا (أى كالتى تفصل بين الدول) تبين الاختلاف وتقيم العلاقات عبرها. ويقول "إن النشاط السردى يواصل التطور فيما يتعلق بالحدود والعلاقات مع الأمكنة خارجها... [والقصة] همها الدائم ترسيم الحدود... فنجد من ناحية أن القصة ترسم الحدود بلا كلل. بل وتضاعفها" (سريتو ١٩٨٤: ١٢٥-١٢٦). ولكن القصة من ناحية أخرى تبنى "جسورًا"، أى إنها تمزج الأماكن المنعزلة وتقيم التضاد فيما بينها (سيرتو ١٩٨٤: ١٢٨). وتبنى القصة من تناقض التفاعلات فى المكان، بحيث تصبح "شبكة معقدة من ضروب التمييز" و"نظامًا جامعًا للأمكنة" (سيرتو ١٩٨٤: ١٢٦). ويشبه سيرتو هذا العمل المكانى بتلاقى جسدين: "وهكذا لا يمكن التمييز بين الجسدين إلا حيث يفصحان عن 'نقاط الاتصال' (*touches*) المعبرة عن الحب أو صراع العداء. وهذه من مفارقات الحدود: فنقاط التمييز التى خلفتها نقاط الاتصال بين الجسدين هى أيضًا نقاطهما المشتركة. فالوصل والفصل لا تنفصم عراها فيهما" (سيرتو ١٩٨٤: ١٢٦-١٢٧).

وأما مزاعم موريتى حول الحدود فأشد تواضعًا، ولكنها مع ذلك ذات دلالة. فهو يقول نظريًا فى البداية إن مواقع الأحداث فى الرواية – على الأقل فى الرواية الأوروبية من ١٨٠٠ إلى ١٩٠٠ – ترتبط بالصورة القومية الخيالية، أى 'بالمجتمع المتخيل' الذى كان يتشكل بالاشتراك مع 'الدولة الأمة' الحديثة. وهو يقول إن "الرواية وظيفتها أن تكون شكلاً رمزيًا للدولة – الأمة... وهو شكل (على خلاف النشيد الوطنى أو المبنى الأثرى) لا يقتصر على إخفاء الانقسامات الداخلية للأمة بل **ينجح فى تحويلها إلى قصة**" (موريتى ١٩٩٨: ٢٠). فالأمة باعتبارها المكان المتخيل للتاريخ، تعتبر بمعنى من المعانى "**مجموع كل قصصها الممكنة**" (موريتى ١٩٩٨: ٢٠). وتلعب الحدود – الداخلية والخارجية – دورًا بالغ الأهمية فى تشكيل هذه القصص، وخصوصًا، كما يقول، فى الرواية التاريخية. ويضيف قائلاً إن الرواية التاريخية، باعتبارها من **ظاهريات الحدود**" (موريتى ١٩٩٨: ٣٥) تسرد قصة التلاقى بين المكان والزمن بقص قصص

عن "الحدود الخارجية" حيث يصطدم الأضداد أو الأعداء، وعن "الحدود الداخلية" باعتبارها مواقع للخيانة والتمرد (موريتى ١٩٩٨: ٣٥-٣٦).

على الرغم من أننى تعلمت أن أتشكك فى أية أقوال تتحدث عن "جميع القصص" فإننى أود أن أفترض – وإن كان ذلك مستفزًا – أن جميع القصص تتطلب حدودًا ونقاطًا لعبور الحدود، أى تتطلب شكلاً ما من مناطق الاتصال بين الثقافات، بشرط أن نفهم "الثقافة" بأوسع معانيها، وهو ما يتضمن الهويات الاجتماعية المتعددة التى ينتمى إليها جميع الأفراد (فريدمان ١٩٩٨: ١٣٤-١٤٠). أليست الحدود هى التى تجعل الانتقال عبر المكان/ الزمان طريفًا ومشوقًا ويقتضى الكفاح والمصالحة؟ الحدود تصر على النقاء، والتميز، والاختلاف ولكنها تسهل التلوث، والاختلاط وامتزاج اللغات. إن الحدود بجميع أنواعها تُعبر وسوف تظل تُعبر أبد الدهر، ولكن خبرة العبور تعتمد على وجود حدود أصلاً. وللحدود وظيفة رمزية ومادية تدور حول ثنائيات النقاء والتلوث، والتماهى والاختلاف، والداخل والخارج، وهما قطبان يؤديان إلى التأرجح المكانى، والانتقال إلى الخلف وإلى الأمام فى حركات أسميتها فى مكان آخر التداخل ما بين الثقافات (فريدمان ١٩٩٨: ١٥١-١٧٨). من المحال تصور الهوية من دون وجود حدود، فردية كانت أم جماعية. إذ تعتبر الأجساد أيضًامواقع حدودية إذ إنها تسم التمييز بين الداخل والخارج، والذات والآخر. فالأجساد لحم ودم يضع عليها النظام الاجتماعى مراتبه القائمة على النظم ذات الحدود الخاصة بالجنسين، والحدود العنصرية، والعرقية، والطبقية، والفئوية، والدينية، والجنسية وهلم جرًّا. وفى جميع هذه الطرائق والوظائف تعتبر الحدود مواقع وأمكنة اجتماعية تولد وتشكل القصص إلى جانب الزمن.

الشعرية المكانية فى رب الأشياء الصغرى

تتولى الأماكن – خصوصًا الأماكن الحدودية – توليد قصص الطوائف والفصل بين الجنسين وتشكيلها على نحو ما تتكشف به أحداثها فى كتابات يتراص بعضها فوق بعض وفق أزمان متتابعة تنتمى لعصر الاستعمار وما بعده وعصر ما بعد الحداثة فى

رواية **رب الأشياء الصغرى**. وإذا كانت الرواية تجمع آخر الأمر فى نسيج واحد شعرية المكان والزمن معًا، فإن الخطاب السردى للرواية يعلى من شأن المكان على الزمن، ويستخدم الأماكن مجازيًا باعتبارها "شخوصًا" فوق "أرض" الزمن، وهكذا فهى توضح عمليًا أكثر من قصص أخرى التأكيد التعويضى للمكان الذى دعا إليه بعض المنظرين الثقافيين مثل صويا وجوسبرج. وكانت الكاتبة أرونداتى روى مهندسة معمارية وكاتبة سيناريو وناشطة سياسية، وفازت روايتها المذكورة بجائزة البوكر وحققت نسبة مبيعات عالية. والرواية، مثل رواية أطفال **منتصف الليل** لسلمان رشدى قصة رمزية سياسية حول "الدولة-الأمة" للهند التى تشكلت حديثًا وضروب الصمت التى تحتاج إلى مواجهتها لتحقيق وعد الحرية. ولكنها تلفت النظر بصورة بارزة – تفوق ما يفعله رشدى – إلى الحدود القائمة فى داخل 'الدولة - الأمة' – وخصوصًا علاقات السلطة ما بين الجنسين وما بين الطوائف – باعتبارها عنصرًا لا ينفصل عن معضلة ما بعد الاستعمار. وتشبه روى عددًا من الكتاب الناشطين والنسويين غير الغربيين فى وضع كتاباتها فى موقع التلاقى المتناقض بين الجنسين، وبين العرق/ الطائفة/ الطبقة، والأمة. وقد تعرضت للهجوم عليها باعتبارها خائنة لقضية التحرر فى عهد ما بعد الاستعمار، لكنها تصر مع ذلك على أن حريات المستقبل تعتمد على إجراء تحقيقات أليمة فى مظاهر الظلم الاجتماعى داخل الوطن، مثل تلك التى شكلت وتشكل ضروب التاريخ الوطنى وعبر الوطنى[٦].

وقد اختارت مسرحًا لروايتها فى موطنها، أى فى ولاية كيرالا الواقعة على الطرف الجنوبى الغربى لشبه القارة الهندية، وبذلك فهى تصور منطقة هندية بالغة الشذوذ، وتهيئ للرمزية السياسية فى الرواية مرجعية مركبة مزدوجة، إذ تشير أولاً إلى كيرالا، وثانيا إلى الهند بصفة أعم. وولاية كيرالا هى الولاية الوحيدة التى يتولى الحكم فيها مسؤولون شيوعيون منتخبون، فى معظم الفترة التى انقضت منذ الاستقلال. وتعتز كيرالا بالمعدلات العالية لمن يعرفون القراءة والكتابة فيها، وبشبكة برامج الرعاية الاجتماعية، والحركة العمالية القوية، ومكانة المرأة فيها، وهذه جميعًا من أعلى المستويات فى الهند. ولا يحظى باهتمام مماثل كساد الولاية اقتصاديًا، وتدهور الإصلاح الزراعى

الذى يفترض أن يستفيد منه طوائف 'الداليت' أى الطوائف المحرومة اجتماعيًا والتى تعرف بلقب "المنبوذين". وتتميز كيرالا أيضًا بوجود عدد كبير نسبيًا من السكان المسيحيين، يبلغ نحو ٢٠ فى المائة، وينحدر بعضهم ممن اعتنقوا المسيحية بفضل جهود المبشرين البريطانيين فى القرن التاسع عشر، ولكن معظمهم من السوريين المسيحيين من أبناء الطبقة الراقية الذين ترجع أنسابهم إلى البراهمة المائة الذين اعتنقوا المسيحية على يدى الرسول سانت توماس فى القرن الأول للميلاد. ولما كانوا هنودًا يرتبطون بالمسيحية الشرقية الأرثوذكسية، فإنهم كانوا بصورة تقليدية يمثلون النخبة الاجتماعية والاقتصادية فى كيرالا، وبذلك يحددون اختلاف هذه المنطقة عن سائر الهند التى يسيطر عليها الهندوس. ووضع كيرالا الشاذ لا يميز الساحة الهندية القائمة على التعدد وعدم التجانس، وهو ما لا يرجح النجاح فى جعلها مكانًا لقصة رمزية سياسية عن الهند كلها، ومع ذلك، فإن الفحص الدقيق للشعرية المكانية فى الرواية يكشف عن الطرائق التى تستخدم بها روى هذا الموقع فى معالجة الظواهر السياسية للساحات الإقليمية والقومية وعبر الوطنية من خلال الزمن.

وتتحرك الرواية إلى الخلف وإلى الأمام بين فترتين زمنيتين قصيرتين فى حياة ثلاثة أجيال من أسرة إيـپـى، وهم من أعضاء النخبة المسيحية السورية، والفترة الأولى هى ١٣ يومًا تؤدى إلى كارثة فى ديسمبر ١٩٦٩، والفترة الثانية يوم واحد فى شهر يونيو ١٩٩٢، وهو الذى تلتقى فيه راحيل وإسنا، التوأمتان، للمرة الأولى بعد ٢٣ سنة. ويعتمد سرد قصة الصدمة النفسية، بآثارها الناجعة، على تتابع زمنى، كاشفًا عن شذرات من القصة ما تفتأ تظهر، ممثلة لعودة المقهورين. ونحن نشهد الذكريات ذات التوجه المكانى الذى تتسم بها الحدود ذات الفجوات بين الوعى واللاوعى، وبين ما حفظته الذاكرة وما لفظته، وبين المحرم والمشتهى.

وفى قلب هذه المقاومة لذكريات الماضى، نجد سلسلة من نقاط عبور الحدود – بعضها بشع وبعضها مثالى – والتى تتجاوز الحدود المادية والاجتماعية والسيكلوجية والجنسية والروحية. ويبدأ ذلك عندما يقوم بائع عصير البرتقال فى دار سينما تعرض

أفلام أبهيلاش بإرغام استا الذى لم يتجاوز السابعة من عمره على أن يحك ذكره اللزج. وبعد ذلك نجد أن صوفى مول، ابنة عم التوأمين، التى وصلت لتوها من انجلترا وتتمتع بإعلاء شأنها بسبب كونها إنجليزية بيضاء البشرة، قد غرقت فى المياه الخطرة لنهر ميناشيل. وتقوم والدة التوأمين المطلقة، واسمها آمو، بعبور النهر كل ليلة حتى يلمسها ڤـيلوثا وتلمسه. وڤـيلوثا منبوذ ذو شخصية ساحرة، وهو عطوف حنون، كان قد غادر المنطقة عندما ألغت الأمة الجديدة مبدأ النبذ، ثم عاد بعد أن تلقى التعليم للعمل مهندسًا، ورئيسًا للعمال فى مصنع أسرة أيبى، واسمه "مصنع الفردوس للطرشى والفواكه المحفوظة". كما كان يقوم بدور الوالد البديل للتوأمين. ويكشف والد ڤـيلوثا عن سر ابنه إلى والدة آمو وخالتها، بيبى كوتشاما، اللتين تبلغان الشرطة عنه باعتباره مغتصبًا ومختطفًا للأطفال. ويرفض الرفيق پـيلاى، زعيم البلدة الشيوعى، التماس العون المقدم من ڤـيلوثا. ويراقب التوأمان رجال الشرطة سرًّا أثناء ضربهم ڤـيلوثا ضربًا كاد يهلكه. وتقوم بيبى كوتشاما بحبس بنت أختها آمو فى غرفتها، وتحمل إستا على تأييد دعمها للتهمة الظالمة أمام الشرطة إنقاذًا لوالدته. ويكتب لـڤـيلوثا أن يظل فى قيد الحياة حتى يستمع إلى وشاية استر، ولكنه لا يُقدر له الاستماع إلى تأكيد آمو حبها للشرطة. ويقوم تشاكو، أخو آمو، بطردها من منزل أسرة إيبى، ثم تموت فى وقت لاحق، وقد عجزت عن إعالة نفسها أو جمع شمل أسرتها، ويعود إستا إلى أبيه المنحل فى كلكتا، وترسل راحيل إلى مدرسة داخلية، ولم يكتب لها أن ترى أخاها التوأم مرة أخرى حتى عام ١٩٩٢.

وأحداث عام ١٩٦٩ فى ١٣ يومًا مصيريًا تؤدى إلى تجميد الطفلين عاطفيًّا فى الزمن. إذ لا يكاد إستا يعود إلى الكلام، ويصبح مطيعًا خنوعًا، ويقوم بدور تخنث مبالغ فيه باعتباره كفارة [عن جريرة ما] على العكس من أخته راحيل المتمردة العالية الصوت صعبة المراس، والتى تجوب آفاق الأرض ثم تعود إلى الوطن آخر الأمر عندما تتكرر إعادة أخيها التوأم إلى كيرالا بعد هجره أبيه إلى أستراليا. وينتهى يوم التذكر فى عام ١٩٩٢ بعناق ينم عن شهوة محرمة بين التوأمين، وهو تواصل الأرواح المتمثل فى شجن اللمسة المحرمة.

وتتسم القصة بالتلافيف، والميلودراما والإثارة، والاستعارة من تقاليد الأفلام الهندية، والتى يشار إليها باسم "بوليوود"، وهى الصناعة السينمائية ذات الأرباح الطائلة ومركزها مدينة مومباى/ بومباى. ولكن أحداث رواية **رب الأشياء الصغرى** لا تروى بالتسلسل الزمنى الذى قدمته. فالرواية تظهر شكلها الخاص للتمييز فى علم السرد بين (*fabula*) و(*sjuzbet*) (پروپ ١٩٦٨) أى بين "القصة" و"السرد" (چينيت ١٩٨٠) أو بين "القصة" و"الخطاب" (تشاتمان ١٩٧٨) وترفض تصدير [إيلاء الصدارة] للزمنية [الطابع الزمنى] الذى يجسده أى ملخص وتعرض بدلاً منه تأكيدًا للسرد باعتباره ممارسة مكانية. وبدلاً من أن نجد تاريخًا يتضمن المكان، نجد أمكنة مختلفة فى الرواية تتضمن التاريخ. وتتحرك الرواية من خلال تداعى المعانى داخل هذه الأماكن وخارجها بدلاً من السير وفق التتابع فى خط زمنى أفقى، ونجد أن كل مكان يثير شذرات أحداث، كثيرًا ما تقدم إلينا بروح غنائية من الموتيفات أو الكنايات أو الصور الشعرية. وكل مكان من هذه الأماكن له حدود متعددة تمثل الارتباط والانفصال عن الشهوة والقتل، أو قل إنها حدود دائمًا ما تقام وتتعرض للتعدى عليها من خلال حركة تمثل الواقع الحركى للحبكة.

وتتجلى بالقطع مهنة روى باعتبارها مهندسة معمارية فى الرمز لكل مكان بمبنى يعتبر موقعًا مشحونًا بعدة عوامل تاريخية. وليست هذه المبانى مجرد مواقع أحداث أو خلفية لها، بل إنها تجسد المواقع الاجتماعية التى تجسد قوى التاريخ. إنها أماكن كتبت فيها نصوص بعضها فوق بعض للنظام الاجتماعى الذى تغير على مر الزمن. وما دامت تتضمن التاريخ فإنها تحرك هويات الأشخاص الذين يتنقلون خلالها. وكونها لا تقتصر على مجرد خلفيات للحبكة يجعلها تجسد السردية. أى إنها تؤدى إلى وقوع الأحداث. فهى تتضمن الحدود التى تجاور بين الأطراف الحادة للثقافات المختلفة: أى الاختلافات الاجتماعية الخاصة بالأمة، وبين الجنسين، وبين الطوائف والطبقات والأديان وضروب الحياة الجنسية، وبذلك ترمز لمناطق التلاقى حيث تتصادم هذه الاختلافات وتختلط، حيثما تعرضت الحدود للعبور.

ويطلق فوكوه على هذه الأماكن ذات الطابع السردى مصطلح "ذوات الغيرية

المكانية“ (heterotopic)، وترد كلمته الجديدة فى مقال له بعنوان ”عن الأماكن الأخرى“ حيث يُعَرِّفُ الغيريَّاتِ المكانيةَ (*heterotopias*) بأنها ”أماكن حقيقية“ تركز النظر فى العلاقات المتداخلة للأماكن الأخرى و”الشرائح الزمنية“ باعتبارها مبانٍ للنظام الاجتماعى (فوكوه ١٩٨٦: ٢٤-٢٧). فالمدافن، والسجون، والمسارح، والمواخير، والمتاحف، والمكتبات، والأسواق تمثل بعض الأمثلة التى يوردها للمواقع ذوات الغيرية المكانية التى تتصل بمبانٍ ثقافية أكبر تمثل الأزمة أو الانحراف، أو التناقض، أو التجاور، أو التعويض أو الاستمرار. والذى أستعيره من مصطلحه هو الفكرة التى تقول إن بعض الأماكن الحقيقية تتضمن استنباطًا أماكن أخرى والمسارات المكانية للنظام الاجتماعى القائم على الانضباط. وأود أن أضيف إلى فكرته مفهومًا من التحليل النفسى عن التشبث النفسى بمكان ما، (cathexis) وأقصد به أنْ تُجْتَذَب بقوة إلى موقع ما تشكيلاتٌ أخرى جغرافيةٌ أو جيوسياسية. وفى رواية **رب الأشياء الصغرى** تقوم أبنية مختلفة بوظيفة رمزية، وتعتبر كناية عن أماكن أخرى، تتولى تركيز البصر فى النظم الاجتماعية والثقافية والسياسية التى تشكل الهويات؛ وهى تدفع على تخطى الحدود، وفى الواقع تولِّد القصة، أى الكشف عن الأحداث التى تستعصى، بسبب ما تسببه من آلام، على الالتزام بالتتابع [الزمنى] ولا يمكن فهمها إلا فى شذرات مرتبطة بمواقع محددة.

ودار سينما أبهيلاش، على سبيل المثال، تمثل هذه الغيرية المكانية، إذ تتضمن تاريخ الاستعمار، وفترة ما بعد الاستعمار، والهيمنة الأمريكية المتزايدة ثقافيًّا واقتصاديًّا. وتبدو على قصر السينما آثار العز الذاوى، وهو الذى أنشئ فى مدينة كوتشين، العاصمة الإقليمية، بعد اختراع الأفلام الناطقة، وبذلك يسترجع إلى الأذهان الفترة التى سبقت نهاية الحكم البريطانى للهند. وتقوم أسرة إيبى برحلة من أيمينم إلى كوتشين فى عام ١٩٦٩ لتشاهد فيلم **صوت الموسيقى**، وهو الفيلم الأمريكى الذى يصور فرار أسرة فون تراپ من قبضة الحكم النازى. وصورة الأطفال ذوى البشرة البيضاء والملابس النظيفة فى **صوت الموسيقى** يدفع إستا وراحيل إلى الإحساس بالقذارة التى لا علاج لها وبالشقاوة وهما يتوقعان بتوتر مقابلة ابنة عمهم نصف الإنجليزية للمرة الأولى، وهذه

لحظة قلق بعد استعماري تكتسب التعقيد من موازاة الحكم البريطاني بالهيمنة الأمريكية المتزايدة في الفترة التالية للحرب (روي ١٩٩٧: ١٠١). ولكن الحبكة 'بعد الاستعمارية' التي ولدتها دار السينما تتحول إلى المستوى العائلي عندما ينتهك بائع عصير البرتقال جسد إستا أي يتعدى على الحدود الجسدية، وذلك – على الأقل إلى حد ما – باعتباره نتيجة الاستياء الطبقي والطائفي من الحدود التي تفصل بينه وبين الغلام ذي المزايا الذي جيء به إليه في هذا المكان، أي في دار سينما أبهيلاش. ولأقدم صدىً لقول باختين (١٩٨١: ٨٤): "إن الزمن يغلظ قوامه، إن صح هذا التعبير، ويكتسي لحمًا، ويصبح مرئيًا من الزاوية الجمالية" في المبنى المزخرف الذي يتضمن قصصًا كثيرة من الماضي، ويولد قصصًا من المستقبل، خصوصًا ذلك التعدي الأول في سلسلة الأحداث التي تفضي إلى الكارثة.

وتقوم كثير من المباني الأخرى ذوات الغيرية المكانية بمهمة توليد القصة في **رب الأشياء الصغرى**. فمنزل آيمينم بيت أسلاف إيبي، حيث يمر الاختلاط بين حب الإنجليز وبغضهم عبر أجيال متعاقبة، وينتهي إلى التدهور عام ١٩٩٢. ومصنع الأسرة القريب من المنزل، مصنع **الفردوس للطرشي والفواكه المحفوظة** ذو غيرية مكانية أيضًا، فهو خلطة مهجنة من المهارة المحلية في التجارة في بلدة ماماتشي والممارسات الغربية التي يطبقها تشاكو والتي تؤدي بالمصنع آخر الأمر إلى الخراب. والمسار المكاني للمصنع يتضمن سطوع نجم ڤيلوثا باعتباره رئيسًا للعمال، وما يلقاه من معارضة العمال من أبناء الطائفة الخفيضة الذين يسوؤهم وجود هذا 'المنبوذ' في موقع السلطة الذي لم يكن أحد يتوقع وصوله إليه يومًا ما. والمصنع منطقة تلاق لا تجمع فقط بين الشرق والغرب، وبين السادة والمنبوذين، بل تجمع أيضًا بين المدير والزعيم الشيوعي، إذ إن الرفيق پيلاي الذي يريد أصوات العمال من الطائفة الخفيضة وأموال مالك المصنع، يحتاج إلى الحفاظ على صلته بشاكو حتي يتولى طبع إعلانات المصنع. ويعتبر الفساد الكامن في المصنع باعتباره ذا غيرية مكانية عنصرًا حاسمًا من عناصر خيانة الرفيق پيلاي لـڤيلوثا.

وأما منزل أسرة ڤيلوثا فهو مسكن عشوائي وإن كان قد أقيم منذ زمن بعيد على

أرض تابعة لمنزل أيمينم، ويعتبر أيضًا ذا غيرية مكانية، لأنه يؤكد علاقة الوصاية التى ينتهكها ڤـيلوثا بلمس آمو، ويؤكد ذلك والده بإبلاغ الشرطة عنه. ومخفر الشرطة فى كوتيام يجسد علاقات السلطة فى الولاية، ويحرس حدود الطوائف والجنسين، ويخول للشرطة من أبناء السادة أن تنتهك جسد ڤـيلوثا المحتضر، وآمو اليائسة التى تأخرت فى الحضور لإنقاذه بالإفصاح علنًا عن علاقتها الغرامية به، ويكتب عليها أن تتحمل نظرات الشهوة فى عينى المفتش توماس ماثيو ووقع عصاه حين يربت بها على ثدييها. ونرى فى عام ١٩٩٢ منزل محدث النعمة، الرفيق پيلاى، الذى يتضمن تاريخ صعوده فى الهند الجديدة، والنجاح الذى بناه على تحالفه من العمال من الطائف الخفيضة ضد المنبوذين. والمعبد هو المبنى الذى تؤدى أمامه راقصات كاثاكالى أقسامًا كاملة من ملحمة ماهاباراتا، بعد أداء "ألعاب مائية مختصرة فى حمام السباحة"، وهو المزدحم بالسياح عام ١٩٩٢ فى فندق هيريتدچ وهلم جرًّا.

وتنهض المبانى فى الرواية بدور حاسم فى البُعد الزمكانى للقصة لأنها تركز النظر على الهياكل الاجتماعية التى بنتها، وتاريخ تغيرها على مر الزمن، وهويات الأشخاص الذين لا تنفصل حياتهم عن المبانى التى ولدوا فيها. كما تركز المبانى الضوء على المبادئ السياسية المعقدة عند المؤلفة، فهى من ناحية تكشف عن الهياكل الجيوسياسية للاستعمار، وما بعد الاستعمار، وتعدد القوميات؛ وهى من ناحية أخرى توجه ضوءًا نقديًّا كاشفًا إلى الشئون الداخلية للهند. ويعتبر المعبد موقعًا لمشهد مسرحى حقيقى لملحمة ماهاباراتا "الحقيقية"، ولهذا فهو يعارض، مثلاً، المسارات المكانية لمبنى دار سينما أبهيلاش، ومسرح فندق هيريتدچ. ولكن المعبد يتيح فى الوقت نفسه تنظيم طبقات مجتمع الهندوس. فراقصات كاثاكالى أعضاء فى طائفة منبوذة، ولذلك لا يسمح لهن بدخول المعبد. والملحمة التى يؤدونها تمثل الهند التى تدمرها الصراعات الأسرية الداخلية. وإذا كانت مبانى الرواية تتضمن قصصًا متميزة لحدود متعددة فإن نهر ميناشال يتلوى فى طريقه بينها باعتباره رمزًا لأخطار السيولة وسحرها، وللانتقال والتعدى. فالنهر هو الذى يعبره الناس ويعيدون عبوره فى الأيام المؤدية إلى يوم المصير لكل فرد، اليوم الذى يغير الحياة إلى الأبد.

ويتميز منزل أكَّار بأنه يتفوق على جميع المبانى ذوات الغيرية المكانية الأخرى فى كونه مكانًا "يمثل قوة فعالة" تؤدى إلى "إنشاء قصة أو حبكة"، إذا كان لنا أن نستشهد بكلام موريتى مرة أخرى (موريتى ١٩٩٨: ٧) ويشير إليه التوأمان والراوى مرارًا إشارة مجازية إذ يطلقون عليه اسم "بيت التاريخ"، وينهض هذا المنزل فى وسط مزرعة لأشجار المطاط عند ثنية من أثناء النهر على الطريق إلى منزل أيمينم. وهو يذكر الرائى بماضى الاستعمار فى الهند، إذ كان ينتمى إلى شخص يدعى كارى سايپو: أى "الصاحب الأسود أى الإنجليزى الذى أصبح من أبناء البلد. وكان يتكلم اللغة المالايالامية ويرتدى الزى الوطنى. وكان خليل أسرة آيمينم. وكان منزل أيمينم قلب الظلام الخاص به. وكان قد أطلق الرصاص على رأسه قبل عشر سنوات عندما قام والدا عشيقه الصغير بأخذ الغلام منه" (روى ١٩٩٧: ٥١). ويعتبر منزل أكارا إجابة روى 'المحلية' على رواية **قلب الظلام** للروائى كونراد، فهى رواية تهاجم الاستعمار الذى يتجلى فى موقفه على الرغم من أبعاد مناهضة الاستعمار فى الرواية، ولكنها رواية تستعير مشروعه النقدى أيضًا لتوجيه أصبع اتهام إلى الأحوال السياسية فى الوطن. ومنزل التاريخ كناية عما يعتبره بنيامين أساس الشعرية السردية "أقوى صورة للتلاحم الوثيق بين هذين النمطين القديمين" أى التضافر بين قصة الوطن وقصة الرحيل عنه (بنيامين ١٩٦٩: ٨٥). وهيكل المنزل يستكشف ما فى هياكل التاريخ، إذ يجسد فى شكل مكانى ما يسميه جروبيرج "إضفاء الزمن على المكان والمكان على الزمن" (١٩٩٦: ١٧٩-١٨٠).

والتغير التاريخى على مر الزمن يتجلى فى وجه منزل التاريخ، ففى الهند فى عهد ما بعد الاستعمار عام ١٩٦٩، يقف أكارا خاليًا، وقلب الظلام عند الرجل الإنجليزى قد أصبح قلب الظلام للهند. ففى نظر تشاكو، الذى تلقى تعليمه فى أوكسفورد، وتزوج زوجة بيضاء فترة قصيرة، ثم عاد إلى كيرالا، وعلى عكس أخته أمو، دعته أمه لإدارة المصنع ومباضعة نساء من طبقة خفيضة، كتب على الهند أن تكابد قلق ما بعد الاستعمار، وأن تحب حكامها السابقين وتكرههم فى الوقت نفسه. وهو يقول للتوأمين: "كان التاريخ مثل منزل قديم أثناء الليل. وجميع المصابيح مضاءة. والأسلاف يهمسون

فى داخله" (روى: ١٩٩٧: ٥١). وقد حدثها باستفاضة عن رأيه فى مشكلة الهند – مستخدمًا رمزية المكان للتعبير عن الحكم الاستعمارى البريطانى وآثار حب الإنجليز التى لا تزال قائمة – قائلاً إن مشكلة الهند تكمن فى

> أننا لا نستطيع الدخول... لأننا خرجنا وأُغلق الباب فى وجوهنا. وعندما ننظر إلى الداخل من النوافذ فكل ما نراه ظلال. وعندما نحاول أن ننصت، فكل ما نسمعه همس. ونحن لا نستطيع أن نفهم الهمس، لأن عقولنا غزتها حرب. حرب انتصرنا فيها وهُزمنا. تلك أسوأ أنواع الحروب. حرب تقتنص الأحلام وتبعثها فى المنام مرة أخرى. حرب جعلتنا نعبد قاهرينا ونحتقر أنفسنا.
>
> (روى ١٩٩٧: ٥٢)

وأما ما يعلمه الأطفال، ويعلمه القراء من خلالهم، فهو أن الاستعمار لا يستطيع تفسير كل "ظلام" الهند، فعلى الرغم مما يؤكده تشاكو، يدخل الأطفال، بمعنى من المعانى على الأقل، منزل التاريخ، على الأقل حتى الشرفة، ويتوغلون فيه بما يكفى على الأقل لمشاهدة "التاريخ حيًا نابضًا" أمامهم (روى ١٩٩٧: ٢٩٣). وهم هنا ينظرون حيث "تتسلل ظلمة القلب إلى قلب الظلمة" (روى ١٩٩٧: ٢٩٠). وهنا انتهك ڤيلوثا وآمو قوانين الحب التى تحرم اللمس. وهنا يتراجع ڤيلوثا بعد أن اشتركت أسرة إيبى والرفيق پيلاى فى خيانته. وهنا ينظر الطفلان "حيث تتصرف عصبة رجال الشرطة من السادة دون إسراف ودون هوس. بكفاءة لا بفوضى، بمسؤولية لا بهرع. لم ينتزعوا شعر رأسه أو يحرقوه بالحياة. لم يقتلعوا أعضاءه التناسلية ويضعوها فى فمه. لم يغتصبوه. ولم يقطعوا رأسه. فإنهم لم يكونوا على أية حال يحاربون وباءً، بل كانوا يقومون بتحصين المجتمع وحسب ضد انتشار الوباء" (روى ١٩٩٧: ٢٩٣). إن ڤيلوثا المنبوذ قد دنس امرأة من الطائفة العليا بلمسها، والشرطة، أعنى رجالها "الذين يراقبون الطرف الملوث" لابد أن يكبتوا شهوته بضربه ضربًا منهجيًا حتى يصلوا به إلى المنطقة الحدودية بين الحياةوالموت، وبذلك حكموا على أمُّوا بالنفى والموت البطىء،

وهو الصورة الحديثة لإحراق المرأة "ذات الطرف غير المأمون" (روى ١٩٩٧: ٥، ٤٤). إن منزل التاريخ هو، بتعبير سيرتو، "الحدود" حيث نرى "الاتصالات" ("اللمسات") الغرامية أو المنازعات العدائية منقوشة" على الجدران وعلى الأجساد التى تتحرك من خلاله (سيرتو ١٩٨٤: ١٢٦). وفى عيون روى يعتبر الجسد الموقع الحدودى الأول، أى المكان الأول للاتصال المشبوب والانفصال العنيف.

وفى عام ١٩٩٢، عندما تعود راحيل إلى منزل التاريخ حيث أدت قوانين الطوائف إلى تلويث حياتها إلى الأبد، تجد فندق هيرتيدچ الذى ولد من جديد بفضل الملايين المتعددة الجنسيات وتحول إلى ملعب للماضى: "لُعَبٌ من التاريخ حيث يلعب السياح" (روى ١٩٩٧: ١٢٠). وهكذا تتبين راحيل التى بلغت سن الرشد "أنه أصبح يمثل قيام التجارة بتجنيد التاريخ والأدب. إن كورتس وكارل ماركس تتشابك أيديهما لتحية الضيوف الأغنياء وهم ينزلون من السفن" (روى: ١٩٩٧: ١٢٠). بينما كان منزل أيمينم "القائم على الطرف الآخر" يتدهور، كان منزل التاريخ يتحول إلى مكان بعد حداثى، ويدفن فى واجهته المزركشة الطبقات المترسبة من الشهوة والعذاب التى اتسم بها إنشاء وهدم الحدود الاستعمارية، وما بعد الاستعمارية، والطائفية والجنسية. لقد حل عصر ما بعد الحداثة، عصر التلاعب التمثيلى والشركات المتعددة الجنسيات محل عصر الاستعمار وما بعد الاستعمار، أى ما كان عصر الحداثة الذى تكنى الرواية عنه بالإشارات إلى رواية **قلب الظلام** لكونراد، ورواية **رحلة إلى الهند** لفورستر، وفيلم **صوت الموسيقى** الأمريكى.

وعلى الرغم من أن السيطرة الاستعمارية، وقلق ما بعد الاستعمار، والسياح الممثلين للشركات المتعددة الجنسيات تلعب دورًا أساسيًا فى منزل التاريخ القائم فى رواية روى الحدودية، فإنها لا تمثل إلا جزءًا من قلب الظلام. وفى نظر شخص مثل تشاكو، والهنود الذين يمثلهم فى الهند المعاصرة، وفى الشتات، ما أيسر التعلل بالسلطة التى تمارسها على الأمة قوى خارجية فى إخفاء تاريخ مظاهر الظلم بين الجنسين وبين الطوائف، وهى التى كانت قائمة من قبل وصول المسلمين والبريطانيين، وواصلت تطورها فى مناطق الاتصال المركَّبة لشبه القارة الهندية غير المتجانسة، ومن خلال التفاعل مع التشكيلات

التاريخية من استعمارية وبعد استعمارية ومتعددة الجنسيات. وباعتبار الرواية قصة رمزية سياسية، فإنها تطلب الانتباه أيضًا إلى "ظلام القلب"، أى، لا إلى تركة الإمبريالية الغربية و[الشركات] المتعددة الجنسيات فى أواخر القرن العشرين فقط بل أيضًا إلى الحدود الحالكة القائمة فى "قلب" الهند، أى قوانين الحب واللمس التى تنظم العلاقات بين الجنسين وبين الطوائف داخل الأمة. وإذا استعرنا مقولة موريتى، وصفنا رواية **رب الأشياء الصغرى** بأنها "تعمل باعتبارها الشكل الرمزى للدولة الأمة... وهو شكل... لا يقتصر على إخفاء الانقسامات الداخلية فى الأمة، بل ينجح فى تحويلها إلى قصة" (موريتى ١٩٩٨: ٢٠)[٧].

وتقص روى قصتها من خلال مبانٍ معينة، أى من خلال كيانات مكانية تنجح بفضل الغيرية المكانية أن تجمع داخل جدرانها الهياكل الجيوسياسية والمحلية التى تشكلت من خلال الزمن. ووفق وصف باختين للمكان فى الرواية، تصبح هذه المبانى "مشحونة ومستجيبة للتحركات فى الزمن والحبكة والتاريخ" (باختين ١٩٨١: ٨٤). وفى رواية روى نجد أن المكان والزمن يوجدان فى نسبية أينشتاين، ولا يفهم أى منهما إلا فى علاقته مع الآخر، وأشكالهما المميزة لهما تفى بدعوة جروسبرج إلى "إضفاء الزمن على المكان" و"إضفاء المكان على الزمن"، كما نجد فى الوقت نفسه أن الشكل الخاص للخطاب فى رواية روى يمنح الصدارة للطابع المكانى. فالرواية تعتمد فى بنائها على المبانى فى دفع السرد قُدُمًا وهو ما يمنح تأكيدًا تعويضيًّا للمكان على حساب الزمن باعتباره من مقومات الخطاب السردى. إن **رب الأشياء الصغرى** حكاية ذات حدود كثيرة، وهى تسرد القصة باعتبارها ممارسة مكانية، فهى لا تمحو الزمن بل تقيم المكان باعتباره وعاء التاريخ ومولِّد القصة. أى إن روى خلقت سردًا من نظرية سيرتو التى تقول "إن القصة من ناحية معينة تحدد بلا كلل حدودها، بل إنها تضاعفها" (سيرتو ١٩٨٤: ١٢٦). إن أمثال هذه الحدود ليست خلفية الرواية، أى مجرد وصف حيث يبسط الزمن الحبكة، بل إنها الطاقة التوليدية للرواية، أى المكان الذى يتضمن الزمن.

الحواشى

١- انظر أيضًا (**الزمن السردى**، تأليف ريكور، وكلام تشاتمان عن "القصة: الأحداث" فى كتابه **القصة والخطاب**، للاطلاع على مناقشته للتتابع، والعلية، والزمن (١٩٧٨: ٤٥-٩٥). وانظر كتاب **طبيعة السرد** من تأليف شولز وكيلوج، حيث يقولان "يمكن تعريف الحبكة بأنها العنصر الدينامى القائم على التتابع فى الأدب السردى" (١٩٦٦: ٢٠٧) ويتجاهلان العنصر المكانى في السرد تجاهلاً تامًّا، وانظر كتاب مارتن **نظريات السرد الحديثة** حيث يرفض فكرة المكان أو المشهد أو الوصف، باعتبارها ساكنة، لكنه يتبع چينيت فى تأكيد الطرائق الزمنية السردية (١٩٨٦: ١٢٢-١٢٥، ٢٢٩-٢٣٠). وكتب تشيمبرز كتابين هما **القصة والموقف**، **والمساحة اللازمة للمناورة**، وهما كما يدل عنواناهما يوليان اهتمامًا لا بأس به لسياق السرد، أى الراوى باعتباره من يخبر الجمهور، ولكنه لا يتصدى مباشرة لوظيفة المكان فى القصة المروية. وانظر مقال چوزيف فرانك ([١٩٤٥] ١٩٦٣) بعنوان "الشكل المكانى فى الأدب الحديث" التى أدت إلى مناظرات استمرت عقودًا، ولكنها لا تعالج إلا التقنيات الشكلية التى توضع لمقاطعة التتابع الزمنى وخلق وهم التزامن؛ وانظر أيضًا كتاب فرانك **الدوارة المتسعة** وفرانك (١٩٧٨) وسميتين وداغستانى (١٩٨٣). وفى كتابى **رسم الخرائط** أناقش هيمنة الزمن فى دراسات السرد (فريدمان ١٩٩٨: ١٣٧-١٤٠).

٢- ترد رونين جزئيًّا على ما جاء فى العدد الخاص من مجلة **دراسات جامعة ييل بالفرنسية** بعنوان "نحو نظرية للوصف" (كيتاى ١٩٨١) وتقدم طعنًا مهمًّا فى "الوصف شبه المقدس للوصف بأنه غير سردى" (رونين ١٩٩٧: ٢٧٥) وتسوق الحجة على أن الوصف جزء من السرد لا مضاد له. ولكنها، مثل سائر الكتاب فى المجلة المذكورة لا تناقش الوصف باعتباره الطابع المكانى.

٣- أضيف خيط حديث إلى القائمة السردية ذو توجه مكانى واضح، ردًّا على تساؤل كريستين چنكرز حول "القصص المكانية والعلاقة بين السرد والمكان" (١٣ أكتوبر ٢٠٠٣). وجاءت ردود كثيرة تواصل الزعم بأن المكان يمثل خلفية الحبكة

لا جزءًا منها، من چيم هوم، وچورچ پيركنز، وأليسون بوث، وريك ليڤنجستون، وغيرهم.

٤- فى كتابى **رسم الخرائط** (فريدمان ١٩٩٨) الذى نشر فى عام نشر كُتاب موريتى **الأطلس** نفسه، ذكرت فكرة مماثلة، انظر الفصلين ٥ و٦ حيث جهودى المبكرة لتحويل التركيز فى الشعرية السردية من الزمن إلى المكان. ارجع إلى مقالى (فريدمان ١٩٩٣) بعنوان **إضفاء الطابع المكانى**، حيث أناقش ذلك باعتباره ممارسة قرائية، وإن لم أتناول فى مقالى المذكور قضية أسلوب نجاح المكان الذى تسكنه الشخصيات وتتحرك فيه فى العمل داخل القصة.

٥- انظر بالإضافة إلى صويا، على سبيل المثال، كتب لوفبيور (١٩٩٩) وماسى (١٩٩٤) وكيث وپابل، ومفهوم بورديو عن "المسكن" (خصوصًا ١٩٩٠: ٥٢-٦٥). وفى هذا المقال لا أميز بين كلمتى (space) و(place) بمعنى المكان، وخصوصًا لأن وجوه التمييز الشائعة فى الجغرافيا والتاريخ الاجتماعى تتفاوت تفاوتًا شديدًا وكثيرًا ما تكون متناقضة. انظر للمزيد من المناقشات فى هذا الموضوع توان وهولشر (٢٠٠١) وساك (١٩٩٧) وسيرتو (١٩٨٤: ١١٧-١١٨). إننى مهتمة بالطابع المكانى باعتباره جانبًا من الجوانب المعرفية البشرية، وباعتباره من مقومات الخطاب السردى، وكل منهما يضمان (space) بمعنى (place) أو موقع (location).

٦- ارجع إلى مناقشةٍ أوفى لكتابة الرواية واستقبالها، ومكانتها باعتبارها قصة رمزية سياسية، وعلاقتها بالمذهب النسوى، ووقوع أحداثها فى كيرالا، والمناظرات حول "نموذج كيرالا" للتنمية فى مقالى "المذهب النسوى، والقصص الخيالية عن الدولة، والعنف" (فريدمان ٢٠٠١). وانظر داوان (١٩٩٩) حيث مناقشات أخرى لرواية روى.

٧- قرأت رواية **رب الأشياء الصغرى** باعتبارها قصة رمزية سياسية عن الدولة الأمة، وذلك خارج الإطار الذى وضعه فريدريك چيمسون (١٩٨٦) وتعرض فيه لانتقادات كثيرة بعنوان "أدب العالم الثالث فى حقبة الرأسمالية المتعددة

الجنسيات"، حيث يقدم افتراضًا منافيًا للواقع (فى رأيى) يقول إن "جميع المنتجات الثقافية للعالم الثالث تشترك، فيما يبدو" فى خصيصة "تميز بينها وبين نظائرها من الأشكال الثقافية فى العالم الأول"، ألا وهى أن "جميع نصوص العالم الثالث بالضرورة... رمزية، وبطريق بالغ الخصوصية" أى باعتبارها "قصص رمزية قومية" (چيمسون: ١٩٨٦: ٦٠). لكننى أقول، على العكس من ذلك، إن رواية روى قصة رمزيةٌ قومية بالصورة نفسها التى نصف بها **قلب الظلام** ورواية **رحلة إلى الهند**. انظر البحث النقدى اللاذع لحجة چيمسون (١٩٨٧: ٣-٢٥).

المراجع والدراسات لمن يريد الاستزادة

Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Ahmad, A. (1987). "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'." *Social Text* 17 (Autumn), 3–25.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Certeau, M. de. ([1974] 1984). "Spatial Stories." In *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendell (pp. 115–30). Berkeley: University of California Press.

Chambers, R. (1984). *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chambers, R. (1991). *Room for Maneuver: Reading Oppositional Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Clifford, J. ([1992] 1997). "Traveling Cultures." In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (pp. 17–46). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dhawan, R. K. (ed.) (1999). *Arundhati Roy: The Novelist Extraordinary*. New Delhi: Prestige Books.

Foucault, M. ([1984] 1986). "Of Other Spaces," trans. Jay Miskowiec. *Diacritics*, 16(1), 22–7.

Frank, J. ([1945] 1963). "Spatial Form in Modern Literature." In *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (pp. 3–62). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Frank, J. (1978). "Spatial Form: Some Further Reflections." *Critical Inquiry* 5, 275–90.

Friedman, S. S. (1993). "Spatialization: A Strategy For Reading Narrative." *Narrative* 1 (January), 12–23.

Friedman, S. S. (1998). *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Friedman, S. S. (2001). "Feminism, State Fictions, and Violence: Gender, Geopolitics, and Transnationalism." *Communal/Plural* 9(1), 112–29.

Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Grossberg, L. (1996). "The Space of Culture, the Power of Space." In I. Chambers and L. Curti (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons* (pp. 169–88). London: Routledge.

Benjamin, W. ([1936] 1969). "The Storyteller." In *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn (pp. 83–110). New York: Schocken Books.

Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.

Bourdieu, P. ([1980] 1990). *The Logic of Practice*, trans. R. Nice. Stanford, CA: Stanford University Press.

Jameson, F. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, 15 (Autumn), 65–88.

Keith, M. and Pile, S. (1993). *Place and the Politics of Identity*. London: Routledge.

Kittay, J. (ed.) (1981) "Towards a Theory of Description." Special Issue, *Yale French Studies* 61.

Lefebvre, H. ([1974] 1991). *The Social Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell.

Martin, W. (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Massey, D. (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moretti, F. (1998). *Atlas of the European Novel, 1800–1900*. London: Verso.

Propp, V. (1968). *The Morphology of the Folktale*, 2nd edn., trans. L. Scott. Austin: University of Texas Press.

Ricoeur, P. (1981). Narrative time. In W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative* (pp. 165–86). Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, P. (1983, 1985). *Time and Narrative*, 2 vols. Chicago: University of Chicago Press.

Ronen, Ruth. (1997). "Description, Narrative and Representation." *Narrative* 5(3), 274–86.

Roy, Arundhati. (1997). *The God of Small Things*. New York: Random House.

Ryan, M.-L. (1997). Posting on Narrative Listserv. December 4.

Sack, R. (1997). *Homogeographicus: A Framework for Action, Awareness, and Moral Concern*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Scholes, R. and Kellogg, R. (1966). *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Smitten, J. R. and Daghistany, A. (eds.) (1983). *Spatial Form in Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*. London: Verso.

Tuan, Y.-F. and Hoelscher, S. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*, 2nd edn. Minneapolis: University of Minnesota Press.

الفصل الثالث عشر

ضمير المتكلم عند الرائى: الارتباطات الملتبسة وحدود علم السرد البنيوى

سوزان س. لانسر

تبدأ قصة كتبتها آن بيتى، ونشرت فى صحيفة نيويوركر يوم ٥ نوفمبر ٢٠٠١، على النحو التالى: "قصة حقيقية: توفى والدى فى مصحة يوم الكريسماس" (بيتى ٢٠٠١: ٨٤). وضمير المتكلم الذى يقص هذه القصة كاتبة قصصية تدعى آن. هل هذه الرواية إذن آن بيتى أم امرأة أخرى تدعى آن؟ وهل ترانى أقرأ قصة قصيرة تتلاعب بالأعراف الفنية أم جزءًا من سيرة ذاتية؟ عندما تخبرنا آن أنها تؤمن بالخرافات، فهل نقول إن بيتى تعترف بنقاط ضعفها؟ وعندما تقدم آن لنا آراءها عن الكتابة، فهل نعتبرها أيضًا آراء بيتى؟ هل توفى والد بيتى يوم الكريسماس، أو هل توفى فعلاً؟

إن تاريخ التلقى الأدبى يبين لنا بوضوح وجلاء أنه لا سبيل إلى وضع إجابة حاسمة لهذه الأسئلة من النص "نفسه". فما دامت السيرة الذاتية والقصص الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم تستعمل الأنواع نفسها من الطرائق اللغوية، فإن المكانة الأنطولوجية لمعظم القصص المكتوبة بضمير المتكلم من المحال إثباتها بالاستشهاد بأى جزء من النص أو حتى بالنص كله. وأما تقنيات المعرفة بكل شىء والتركيز فى بؤرة معينة فإنها تريحنا بالدلالة على الطابع الخيالى للقصص المكتوبة بضمير الغائب(1). ولكن النصوص المكتوبة بضمير المتكلم لا تقدم مثل هذه الإشارات الشكلية إلى كونها خيالية أو حقيقية. بل إن الكتاب والناشرين قد استغلوا هذا الغموض الأنطولوجى طوال قرون، إذ دأبوا على تقديم القصص الخيالية باعتبارها تاريخًا وإخفاء السير الذاتية خلف مزاعم الكتابة الخيالية، وتدين الرواية "بنشأتها" إلى أمثال هذه الممارسات. بل وليس الأدب الحديث معفىً من ذلك: إذ تقول ماكسين هونج كنجستون مثلاً إنها كتبت

روايتها الذائعة المقاتلة: **مذكرات يفوع فتاة وسط الأشباح** باعتبارها رواية ولكنها تركت المحرر يقوم بتسويقها باعتبارها سيرة ذاتية. واستمرار قراءة تلك الرواية اليوم باعتبارها القصة الحقيقية لطفولة كنجستون لا يقتصر على الكشف عن التمييز التقليدى لا الجوهرى بين القصة الخيالية والسيرة الذاتية، بل إنه يثير الشك فى الطابع التاريخى والطابع الخيالى أيضًا لرواية **المقاتلة**.

ويعتمد تحديد النوع الأدبى للقصة المكتوبة بضمير المتكلم، فى معظم الأحوال، على عامل واحد ضعيف هو الإشارة إلى اسم العلم، أى على "تماهى" الراوى أو عدم تماهيه مع المؤلف الذى نشرت القصة باسمه" (قون ١٩٩٩ : ٣١-٣٢) ولكن إذا أردت أن أميز بين المؤلفة آن بيتى وشخصية الراوى آن، فإننى أعتمد على ما يقوله شخص آخر فى هذه المسألة. وهذا القول أحيانًا ما يتخذ شكلاً ضعيفًا وعرضيًّا مثل وضع القصة "التصنيفى"، قل فى قسم القصص الخيالية أو القصص الحقيقية على الأرفف فى دكان بائع الكتب، أو النبذة المطبوعة على ظهر الغلاف، أو المعلومات فى كاتالوجات المكتبة، أو قائمة المحتويات فى مجلة من المجلات. وكان من المحتمل أن أتصور أنا نفسى أن قصة آن بيتى كانت تمثل بعض ذكرياتها لولا أن صحيفة **نيويوركر** طبعت كلمة "قصة" [خيالية] على صفحتها الأولى.

الأمر محسوم إذن: فقول "قصة [خيالية]" يفتح فجوة بين حياة المؤلفة "آن بيتى" وآرائها وبين حياة الشخصية "آن" وآرائها. فكما يعرف جميع الدارسين المجتهدين للقصص، تقول القاعدة الكبرى لقراءة القصص الخيالية إن ضمير المتكلم الذى يستخدمه الراوى لا يشير إلى المؤلف، وهكذا فإن الأقوال التى يقولها الراوى بضمير المتكلم ينبغى ألا تعتبر أقوال المؤلف. فمن الزاوية البنائية يعتبر ضمير المتكلم فى قصة خيالية ضمير متكلم خيالى تمامًا وحسب، وذلك فى الواقع ما أتى به أصحاب النظريات السردية مثل ڤولفجانج كايزر أو دوريت قون، فهو ما يجعل القصص الخيالية خيالية. ويعرف القص الخيالى نفسه بالطابع المصطنع لأفعال الكلام فيه: وهكذا يقيم چيرار چينيت الحجة على أنه، حتى حين تتوازى الأسماء والتواريخ [فى القصة مع نظائرها فى الواقع] كما هو الحال فى رواية مثل **البحث عن الزمن الضائع**، "لا ينتمى أى فعل من

أفعال الكلام إلى مارسيل پروست، لسبب وجيه وهو أن مارسيل پروست لا يتكلم بلسانه قط... مهما بلغت درجة العلاقة بين مضمون الرواية وبين سيرة حياة مؤلفها أو حياته وآرائه". ومن ثم فإن چينيت يصل إلى نتيجة تقول "إن من حقنا أن ننحى جانبًا خطاب ضمير المتكلم فى القصة الخيالية مثلما ننحى خطاب الشخصيات الخيالية نفسها" (چينيت ١٩٩٣: ٣٤) وبناءً على هذه القواعد فإن آن ليست آن بيتى، وهذا فصل الخطاب.

أو ذلك ما يبدو وحسب. إذ سوف أقيم الحجة على أن استحالة التمييز النحوى تقيم جسرًا مغويًا عبر الفجوة البنائية بين 'الراوى - الشخصية' بضمير المتكلم ومؤلف النص. فسوف أعارض إنكار المؤلفين والمنطق الأنطولوچى لعلماء السرد، وأقول إنه على الرغم من "حقنا" فى ألا نعتبر القصة الخيالية إلا خيالاً، فإن ضمير المتكلم عند الراوى يوحى لنا بإمكانية كون ضمير المتكلم فى القصص الخيالية يرتبط ارتباطًا ما بضمير المتكلم عند المؤلف حتى ولو كان الراوى ليس من الكتاب ولا يشارك المؤلف اسمه الأول. وذلك ما تقوله دوريت قون عندما تعترف بوجود الميل عند القراء إلى طمس الفوارق بين ضمير المتكلم عند الراوى وبين المؤلف، قائلة بأن "الاعتراف بهذا واجب حتى ولو كان يواجه بالرفض الشديد هذه الأيام". ولكن قون ترى أن الفجوة الأساسية باقية، فإذا كانت بعض القصص "غير المحسومة" نظريًّا "تحكم علينا بالتردد، أو تسمح لنا بالتأرجح بين القراءات الإحالية والقراءات الخيالية" (قون ١٩٩٩: ٣٤) فإن القصص غير الواضحة بضمير المتكلم تتطلب منا أن نقرأها إما إحاليًّا وإمَّا خياليًّا فى النهاية، أى ألا نجمع بين القراءتين فى الوقت نفسه.

وسوف أتخذ موقفًا معارضًا يقول إن القراء بصورة معتادة "يترددون" و"يتأرجحون"، بل ويضاعفون الصوت المتكلم ضد منطق البناء ومنطق القواعد. ومن ثم فإننى أود أن أطرح السؤال الذى لا يشكك فى حدوث حالات العبور غير القانونية [للفجوة بين صوت الشخصية وصوت المؤلف] بل يسأل عن الظروف المعينة التى يحتمل أن تقع فيها هذه الحالات. ولكن ما دامت النصوص المكتوبة بضمير المتكلم لا تستطيع تحديد موقفها فعلاً باعتبارها خيالاً أو تاريخًا، فإن استكشاف هذه

المسألة من داخل علم السرد البنيوى يبقى على انحباسنا داخل قواعد الفصل نفسها التى عجزت فى رأيى عن التصدى للطرائق التى يفهم بها القراء فى الواقع النصوص المكتوبة بضمير المتكلم. لكننى أريد أن أتخذ مدخلاً تداوليًّا برسم خريطة حقل أوسع للعلاقة بين ضمير المتكلم فى الحالتين، وهو ما أظنه متاحًا للنصوص، وأن أضع القصة الخيالية بوجه عام والقصة الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم خصوصًا فى الحقل المذكور. ومثل هذا المشروع يكشف لنا عن بعض الطرائق المعقدة والمتعدية التى لا يكون فيها ضمير المتكلم عند الرائى – أى ضمير المتكلم الذى يفسره القارئ وفقًا لما قد نسميه ذكاءه، بالمعنى الكامل للكلمة – فى جميع الأحوال ضمير المتكلم المفرد عند شخصية خيالية بل ضمير المتكلم عند المؤلف أيضًا. وفهم العلاقة بين ضمير المتكلم فى الحالتين، وهى علاقة ملتبسة قد يقدم نظرات عميقة فى مشروع الأدب بصفة عامة والقصص الخيالية خصوصًا.

حالات الارتباط والانفصال

خريطتى تقسم الخطاب إلى ثلاثة أقسام، وكل منها يسكنه عنقود من الأنواع الأدبية التى نفصل بينها في العادة، ويمثل كل منها مجموعة مختلفة من الأعراف الخاصة بفهم ضمير المتكلم فى النص. أما الأول فيتضمن أعمالاً مختلفة مثل كتاب **نادى الكذابين** من تأليف مارى كار، وكتاب **التأديب والعقاب** لفوكوه، وخطاب إلى المحرر فى صحيفة **نيويورك تايمز**، وأى تاريخ للثورة الفرنسية، والمقال الذى تقرؤه الآن. فجميع هذه النصوص تتضمن ضمير متكلم يُفترض عُرفيًّا أنه كاتب العمل. وليس فوكوه مضطرًا إلى أن ينطق بضمير المتكلم حتى نعتبر أن الكلام فى الكتاب المذكور كلامه. والتقدير الذى تحظى به رواية **نادى الكذابين** – الرواية الجبارة الموجعة – يرجع إلى الاعتقاد بأن ضمير المتكلم فيها يقص قصة تقترب اقترابًا شديدًا من تاريخ مارى كار الحقيقى، فالشكر الذى تقدمه كار لوالدتها على "الشجاعة" و"الدعم"، والصور الفوتوغرافية المنشورة بين أقسام الرواية الثلاثة، واعتبار الصدق والكذب موضوعين رئيسيين يولدان عنوان الرواية، كل هذا يضفى طابع الصحة على المادة التى كانت لتعتبر

فاحشة لو اكتُشف أنها كاذبة. وإذا كتبت زميلة لى خطابًا أرسلته إلى محرر صحيفة **نيويورك تايمز** تعارض فيه إحدى سياسات رئيس الجمهورية، فسوف أفزع وأستاء إذا أخبرتنى أن الخطاب لا يمثل حقًّا آراءها الشخصية. وإذا كانت الكتابات التى تؤرخ للثورة الفرنسية تختلف فى اختيارها وسردها وتفسيرها للأحداث، فإننى أقرؤها مفترضة أن كل مؤلف قد حاول تقديم وصف حقيقى، فى حدود ما يعرفه خير المعرفة، وربما تكون فيه عيوب ترجع إلى الخطأ لا إلى الكذب. وبموجب العقد النوعى نفسه، من حقك أن تفترض أن الشخص الذى ذُكر أنه مؤلف هذا المقال هو مؤلفها فعلاً، وأننى، على الأقل أثناء الكتابة، أومن بما تقوله هذه الصفحات.

وهكذا فأنا أطلق على الأعمال المنتمية إلى هذه الأنواع اسم الأعمال **المرتبطة** أو **المشروطة**، ما دامت تعتمد فى مغزاها – أى فى قيمتها وربما فى معناها أيضًا – على معادلة المؤلف المفترض للعمل بضمير المتكلم الأَوَّلِى فى النص. وقد ينقض القراء ضمير المتكلم المذكور، وقد يقولون إنه يأتى بمعانٍ لم "يقصدها" المؤلف، وقد يطعنون فى أقواله، وقد يتهمونه بشتى أنواع الأخطاء، فكل ضمير للمتكلم فى نهاية المطاف ينتمى إلى ضمير المتكلم للرائى، وأعنى بذلك ضمير المتكلم الذى يبنيه القارئ فى أثناء القراءة. وقد يتشكك القراء، بطبيعة الحال، فى نسبة نص إلى مؤلف معين، وقد يطعنون فى مشروعية طبعة معينة من النص، وينشدون الاسم الحقيقى وراء الاسم المستعار. وإذا كان النص يقدم نفسه باعتباره قصة المؤلف الخاصة، فقد يكون لى أن أسمح حتى بوجود طرائق يؤدى بها الصوغ السردى للحياة إلى توسيع عَقد السيرة الذاتية أو تعقيده، وهو العقد الذى يجعل المؤلف = الراوى = الشخصية، إن شئنا استخدام صيغة فيليب لوچين (١٩٨٠). لكنى أقول إننا لا نجد فى الواقع العملى قارئًا، مهما بلغت نزعته بعد الحداثية غلوًّا، يتعامل مع عمل تاريخى أو فلسفى أو علمى، أو خطاب إلى المحرر، أو سيرة ذاتية، باعتبار أن المؤلف فى داخل النص هو أيضًا مؤلف النص. وهذا هو السبب الذى يجعلنا نادرًا ما نستخدم مصطلح "المؤلف الموحى به" فى الحديث عن النصوص المرتبطة (باستثناء فريد وهو حالة "القصص الإبداعى غير الخيالى"). فعلى سبيل المثال لم أسمع أن أى شخص أشار إلى "المؤلف الموحى به" لكتاب **التأديب**

والعقاب بدلاً من الإشارة إلى ميشيل فوكوه وحسب. وقد يكون من المفيد بطبيعة الحال أن نتحدث عن "مؤلف موحى به" 'فوكولدى' من أجل تفهم العلاقة المعقدة بين الكُتاب وبين الكلمات المكتوبة، ولكن القراء فى العادة لا يلجأون إلى هذا التمييز بين المؤلف والمؤلف الموحى به فى حالة النصوص المرتبطة.

وقد تكون ردود الفعل هائلة عندما لا يلتقى ضمير المتكلم الخاص بالمؤلف بضمير المتكلم فى النص بهذه الصورة المتوقعة. ففى عام ١٩٨٣ صدرت رواية بعنوان **مشهور فى البلدة كلها**، لمؤلف يدعى "دانى سانتياجو"، وهلل لها النقاد باعتبارها أول رصد "أصيل" لحياة مراهق أمريكى مكسيكى فى ضاحية [تتكلم الإسبانية] من ضواحى لوس أنـچيليس. واكتشف فيما بعد أن الرواية كتبها مؤلف ذو اسم مستعار، وكان باحثًا اجتماعيًا أبيض البشرة طاعنًا فى السن ومتخرجًا من جامعة ييل يدعى دانييل چيمز. وكان إنجاز المؤلف تأكيدًا لقدرة الكُتاب على أن يشغلوا أماكن أفراد يختلفون اختلافًا شاسعًا عنهم. ولكن غضب القراء كان تأكيدًا بدوره لاستثمار عقد 'المشروطية' القائم على الصلة بين المؤلف المفترض وضمير المتكلم فى النص. ومن الحالات التى اتسمت بسوء سمعة أكبر رواية **تربية الشجرة الصغيرة** (كارتر ١٩٦٧) والتى كان الناشر يروِّجها باعتبارها "مذكرات صبى من أبناء قبيلة شيروكى" [من قبائل الهنود الحمر]، ثم اكتشف فيما بعد أنها رواية كتبها أحد زعماء حركة" كو كلاكس كلان" [المعادية للملونين] وداعية تفوق الجنس الأبيض. وساق هنرى لويس جيتس حجة تقول إن جميع الكُتَّاب "يتحلون شخصيات ثقافية" أخرى (جيتس ١٩٩١: ٢٦) ولكن حجته لم توقف، فيما يبدو، تيار الاحتجاج أو إعادة التقييم على ضوء مؤلفه "الجديد". وفى عام ١٩٩٦ نشأت حالة أشد تعقيدًا، وهى الأحداث الخاصة بنشر مقال معين، عرفت باسم "فضيحة ألان سوكال ودار نشر '**نصوص اجتماعية**' "، إذ أدى النشر إلى استياء الدوائر الجامعية استياءً شديدًا، أما ما حدث فهو أن ألان سوكال، عالم الفيزياء، قدم مقالاً زائفًا إلى دار النشر المذكورة بعنوان "هرمانيوطيقا الجاذبية وفق النظرية الكمية"، وعند نشر المقال هلل بعض العلماء للافتضاح المزعوم لنظرية ما بعد

الحداثة، ولكن غيرهم من العلماء قالوا إن البحث العلمى ينبغى أن يقوم على أعراف الثقة، التى تمنع قيام مسافة تتيح المحاكاة الساخرة بين الصوت النصى وبين المؤلف العالم(٢).

ومجموعة النصوص الثانية عندى لا تقدم أمثال هذه الافتراضات. وهى تتضمن أنواعًا نصية أشد اختلافًا عن المجموعة الأولى، فمن بينها "العلم المزركش بالنجوم" [النشيد الوطنى الأمريكى]، واللافتة التى تدعو للتوقف، وقانون الإيمان [عند المسيحيين]، وبهاجافـاد جيتا، وفكاهة عن رئيس الجمهورية، وإعلان عن شركة التليفون والتلغراف الأمريكية، وجميع هذه النصوص تقرأ قراءة تقليدية بشكلها المنفصل، وعادة بلا مبالاة بهويات مؤلفيها، وإن لم تشمل عدمُ المبالاة هوياتها الثقافية بطبيعة الحال. وأشك إن كان أكثر من خمسة أشخاص يستطيعون معرفة الشركة صاحبة الإعلان [الأصل يتضمن المختصر AT&T وقد كتبته بالحروف فى الترجمة]، ناهيك بمن كتبوا الإعلان، وعلَّموا الولايات المتحدة أن تمد يدها وتلمس شخصًا [وهى الصورة الواردة فى الإعلان]، وأما مغزى العلم المزركش بالنجوم" فنادرًا ما يعتمد على صلته بمؤلفه فرانسيس سكوط كى (Key) وتُقرأ بهاجافـاد جيتا وتُبجل على الرغم من مؤلفها المجهول، ومعظم المؤمنين الذين يستظهرون قانون الإيمان من المحتمل أنهم يجهلون أو لا يكترثون بمعرفة مؤلف إعلان إيمانهم. وعندما يكتسب ضمير المتكلم أهمية فى أمثال هذه الحالات، فإنه لن يكون ضمير المتكلم الخاص بالمؤلف، بل ضمير المتكلم للرائى أو المؤدى، أى ضمير المتكلم للذى يتغنى بالنشيد الوطنى، أو يقرأ من الذاكرة قانون الإيمان، أو يقول الفكاهة المشار إليها. والنصوص التى أصفها بالنصوص "المنفصلة" لا تستمد معناها من الصلة بين أى صوت نصى ومؤلفه. وكثيرًا ما تكون هذه النصوص "عَيِّنَاتٍ" أو دَوَالَّ لثقافة معينة، ولكن دلالاتها لا ترتبط بأى شخص (باستثناء القارئ) يقوم بدور ناطق داخل النص.

على الرغم من أننى أتكلم عن النصوص باعتبارها مرتبطة ومنفصلة، فإن التمييز بين النوعين يتعلق على الأقل بالسياق مثلما يتعلق بالشكل. وتذكرنا كيت همبرجر أن ضروب التمييز النوعية تداولية فى ذاتها، وهكذا فإن 'الأغانى المقدسة' التى كتبها

نوڤاليس تُقرأ باعتبارها أغان "حين نصادف هذا العمل فى مجموعة شعرية"، ولكنها تقرأ باعتبارها ترانيم دينية، بحيث يشير ضمير المتكلم إلى جماعة المنشدين "إذ سمعناها فى إنشاد للترانيم البروتستانتية" (همبرجر ١٩٧٣: ٢٤٢). وتستثمر الثقافات المختلفة فى الكتابات المشروطة والمنفصلة بطرائق مختلفة، فمن الممكن على سبيل المثال أن يستمع الفنلنديون إلى ضمير المتكلم للمؤلف الموسيقى سيبيليوس فى النشيد الوطنى الفنلندى، والمؤلف رمز ثقافى فى ذاته، بطرائق لا يستمع بها الناس لضمير المتكلم للمؤلف 'كى' فى "العلم المزركش بالنجوم" [النشيد الوطنى الأمريكى]. وعلى العكس من ذلك، لو أن مرشحًا ديموقراطيًّا عُرف عنه تأليف فكاهة عن رئيس أمريكى جمهورى، فستصبح الفكاهة نصًّا مرتبطًا ولا بد أن يدفع مؤلفه الثمن. زد على ذلك أن ضمير المتكلم المنفصل قد يصبح مجرد صيغة خيالية لا تشير إلى أى أحد على الإطلاق، فإذا انضممت إلى إنشاد أغنية شعبية فى مشرب عام وصدحت عاليًا أغنى "إنى أهواك أيا حبى" فإن ضمير المتكلم عندى منفصل تمامًا عن ذاتى بل وعن أى مؤلف. ويشير روبرت جريفين (١٩٩٩) إلى أن الكتابات المجهولة المؤلف تشيع فى حياتنا، والأنواع التى أصفها بأنها منفصلة مجهولة المؤلف من الزاوية الوظيفية حتى ولو لم تكن تقنيًّا كذلك لأن ضمير المتكلم لكاتبها لا يرتبط بأى كيان ناطق قائم فى النص.

هذه الخريطة المرسومة للنصوص وفقًا للارتباط أو الانفصال للناطق بالنص عن المؤلف (المفترض) للنص تقدم محورًا تداوليًّا يخترق التصنيف النوعى التقليدى. ويذكرنا كينيث بيرك فى مقال له بعنوان "الأدب باعتباره معدات للعيش" أن التصنيفات النصية "لا تزيد أو تقل فى طابعها 'الحدسى' عن أى... تصنيف للأحداث الاجتماعية. فالتفاح يمكن تصنيفه مع الموز فى فئة الفواكه، ويمكن تصنيفه مع كرات التنس فى فئة الأشياء المستديرة". ويضيف بيرك قائلاً: "ولكن إذا كان نطاق التصنيفات الأكاديمية لا نهاية له"، فإن أبرز التصنيفات هى التى "تنطبق على الأعمال الفنية والحالات الاجتماعية خارج الفن" (بيرك ١٩٤١: ٣٠٢-٣٠٣). وإدراك ارتباط المؤلف باعتباره جانبًا من جوانب أى "حالة اجتماعية" نصية يتحدانا بأن نعود إلى الأدب، وخصوصًا إلى القصص الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم باعتباره المكان أو مجموعة الأمكنة المقصودة على الخريطة الخِطابية الأوسع نطاقًا.

فى مكان ما بين الارتباط والانفصال توجد الأنواع الخيالية التى نسميها "الأدب" بمعناه التكوينى لا التقييمى، أى بالمعنى الذى يضم الأنواع التى نعرفها تعريفًا فضفاضًا فى قاعات الدرس بأنها الشعر، والقصص الخيالية، والدراما "التى تفرض [أنفسها] أساسًا من خلال الطابع الخيالى لمادتها" (چينيت ١٩٩٣: ٢١)[٣]. وأنا أسمى هذه الأنواع أنواعًا ملتبسة (*equivocal*) – وهى حرفيًا *equi - vocal* [أى ذات أكثر من صوت واحد] – لأنها فى نظرى لا تقتصر على تبيان معناها بل تعتمد فى معناها أيضًا على علاقات مُرَكَّبة وغامضة بين المتكلم الخاص بالمؤلف وبين أى صوت نصى آخر. إذ إن ضمير المتكلم الذى يميز الخطاب الأدبى، بعبارة أخرى، يمكن أن يكون منفصلاً عن ضمير المتكلم الخاص بالمؤلف ويمكن أن يكون فى الوقت نفسه مرتبطًا به. وقد تصل حجتى إلى حد القول بأن جوهر الأدب (بمعناه التكوينى أيضًا لا بمعناه التقييمى) يكمن على وجه الدقة فى هذا الالتباس، أى هذه الرسالة المتمثلة فى استدعاء أصوات ذوات علاقة غامضة بأصولها التاريخية، وأن هذا الالتباس مصدر يستقى منه كثير من الحريات والمسؤوليات الأدبية، إلى جانب المعضلات التفسيرية التى تقوم عليها مناظراتنا العلمي.

بيد أننى أريد أن أؤكد أننى حين أتكلم عن الالتباس فى الأدب فأنا غير مهتمة بالمؤلف الموحى به أو بالمؤلف الحقيقى. وأما الإحساس بوجود مؤلف "خلف" النص الذى أطلق عليه وين بوث مصطلحه الشهير "المؤلف الموحى به" (بوث ١٩٦١) فإنه يمكن بناؤه لأى نص، مرتبط أو منفصل، على الرغم من أننى ذكرت من قبل أن الحاجة إلى مصطلح المؤلف الموحى به قد تقل فى حالة النصوص المرتبطة لأن المؤلف سبق إيضاح ارتباطه بضمير المتكلم فى النص. لا ولا أعنى هنا العادة الشائعة، أى عادة قراءة النصوص فى ضوء علاقتها التاريخية بالأشخاص الذين كتبوها، وهى عادة لا تزال – على الرغم من إعلانات ما بعد الحداثة عن "موت المؤلف" – تهيمن على البحوث الأدبية (كما يتضح من إلقاء نظرة عابرة على أسماء الجمعيات العلمية، والمجلات المتخصصة، والمشاركين فى المؤتمرات). وأقول إن مفهوم المؤلف الموحى به، وقراءة

النصوص باعتبارها امتدادًا أو تجسيدات للكاتب التاريخى يترتب عليهما ربط المؤلف بالنص كله. وإذا كانت أمثال هذه القراءات النقدية قد تزيد من احتمال ميل القراء إلى الربط بين المؤلفين وبعض ضمائر المتكلم فى نصوص معينة، فإن عادات قراءة 'المؤلفين' لا تعتمد على إقامة صلة بين المتكلم فى النص وبين ضمير المتكلم الخاص بالمؤلف.

وعلى العكس من ذلك، أقول إن ما يشغلنى هنا بصفة خاصة هو الطرائق التى يمكن أن تبدو بها بعض الأصوات المحددة المنقوشة فى النصوص الأدبية – فى الوقت نفسه أو بالتناوب – مرتبطة ومنفصلة معًا عن ضمير المتكلمَ عند المؤلف. إذن فإننى عندما أتكلم عن الالتباس فى الأدب، فإننى أقدم فكرة تداولية تطرح التساؤل عما إذا كان القراء يربطون بين صوت داخل النص وبين صوت المؤلف الفعلى، حتى وهم "يعرفون" أن ضمير المتكلم خيالى و"ينبغى" اعتباره خياليًّا محضًا. ولأصغ السؤال صياغة أخرى فأقول: على الرغم من المزاعم التى تقول إن الأدب الخيالى خيال محض، والمكانة الأنطولوجية لأفعال الكلام الأدبية التى تؤكد طابعها الخيالى، والجهود التى يبذلها أصحاب النظريات السردية لفرض حدود بين الخيال و"الواقع"، ما الظروف التى ربما اتجه القراء، رغم هذا كله، إلى ربط صوت ناطق داخل نص أدبى بالمؤلف (المفترض) لهذا النص؟ ما الإشارات النصية التى قد ترشدنا إلى اعتبار صوت خيالى من الناحية الشكلية صوت المؤلف نفسه، مخالفين بذلك التعليمات بألا نفعل ذلك؟

شروط الارتباط

يبدو لى أن احتمال تشكيل القراء لبعض الروابط بين ضمير المتكلم للمؤلف وضمير المتكلم فى النص، يعتمد نوعيًّا إلى حد كبير على طرائق تنتمى انتماءً يدعو للدهشة إلى التمييز العريض بين النوعيات الغنائية والسردية والدرامية. والدقة فى التعبير تقتضى بطبيعة الحال اعتبار أن الأنواع الثلاثة المذكورة جميعًا مبنية على افتراض مضمونها الخيالى، ومن ثم على الخيالية المفترضة. لكننى سوف أقول إن هذه 'الخيالية' لا تمتد بالصورة نفسها إلى هويات المتحدثين داخل النص وأقوالهم. ولا يقتصر الأمر على أن الأنواع الملتبسة الثلاثة لا تشترك فى الالتباس نفسه، لكننا نجد فى أى نص أدبى،

مهما يكن، إمكان وقوع حالات الترابط والانفصال. وباعتبار هذه نقطة انطلاق إلى ما لابد أن يتحول إلى مشروع أوسع نطاقًا لتحديد شروط الارتباط، أود أن أقدم نظرية تقول إن القراء سوف يربطون بين مؤلف ما وضمير المتكلم فى النص طبقًا لخمسة معايير سوف أطلق عليها المصطلحات التالية: **الإفراد، التجهيل، التماهى، الثقة، عدم السردية**. وهذه المعايير الخمسة مجتمعة تساعد على إيضاح الأسباب التى تجعل – فى الحالات المعيارية – النوعية الغنائية أشد النوعيات ارتباطًا، والدراما أشدها انفصالاً، والسرد أكثر الأنواع الملتبسة التباسًا.

وأعنى **بالإفراد** وجود صوت مفرد لا عدة أصوات على أعلى المستويات السردية للنص. وتقول فرضيتى إنه من الأرجح أن يربط القراء بين ضمير المتكلم المفرد وبين المؤلف عندما لا يتضمن النص غير هذا الضمير، وإن إدخال صوت ثان على المستوى السردى نفسه من شأنه أن يفسد هذا الاتجاه. ويتميز الشعر الغنائى فى جميع الحالات تقريبًا بإفراد الصوت، فى حين أن الدراما – باستثناء المونولوج الدرامى أو فن الأداء – تتميز على العكس من ذلك بتعدد الأصوات على المستوى السردى نفسه. وأما القصص الخيالية فتتميز، بطبيعة الحال، بالتنوع الشديد فى النوعيات السردية. فالقص بضمير الغائب من المحتمل أن يستخدم راوية أوحد على أعلى المستويات السردية، ولكن رواية **منزل الكآبة** لديكنز تجعل الراوى العليم بكل شىء يشترك مع الراوية بضمير المتكلم، وهى إستر سمرسون، فى المستوى السردى نفسه، وبهذا تعتبر حالة بارزة من حالات التعقيد، ولها نظائر كثيرة تمثل هذا التعقيد. والقصص التى تُحكى بضمير المتكلم قد تستخدم عدة أصوات تتحدث بهذا الضمير، وقد تقتصر القصص المروية بضمير الغائب على وعى شخصية واحدة أو ربما لجأت إلى التنقل ما بين الشخصيات. وهكذا فإن القصص الخيالية السردية تشغل جميع ألوان الطيف – أى جميع الإمكانيات – ما بين ضمير المتكلم المفرد الذى نجده فى معظم أنواع الشعر الغنائى وبين ضمير المتكلم المتعدد فى معظم الأعمال الدرامية.

وأما **التجهيل** و**التماهى** فهما متداخلان إلى حد ما على الرغم من التمييز تقنيًّا بينهما. وأعنى **بالتجهيل** عدم وجود اسم علم للمتحدث فى النص، كما هو الحال فى عدد كبير

يدعو للدهشة من الروايات المروية بضمير المتكلم، وفى جميع القصائد الغنائية تقريبًا. وأنا أفترض أن القارئ يجد أن الربط بين الراوى المجهول وبين المؤلف أسهل من الربط بين الراوى معلوم الاسم والمؤلف، إلا إذا كان المؤلف يحمل اسم الراوى، كما هو الحال فى قصة آن بيتى. ومصطلح **التماهى** [أى الاتفاق فى الماهية] فأستعمله هنا للإشارة إلى جميع أوجه التشابه الاجتماعى (المتصورة) بين الراوى وبين المؤلف: فى الاسم، أو فى الذكورة أو الأنوثة، أو الانتماء العرقى، أو السن، أو الخلفية الشخصية، أو المعتقدات والقيم، أو العمل بالكتابة، وأقول إن الأصوات النصية المرتبطة فى الماهية بالصوت المفترض للمؤلف تشجع القراء على الربط بين ضمير المتكلم فى النص وبين المؤلف. بل إننى أمضى إلى أبعد من هذا فأقول: إذا كان الراوى الخيالى لا يحمل اسمًا، فقد يقتضى الأمر أن يستند القراء إلى **الاختلافات** البارزة فى الهوية حتى يحجموا عن فرض هوية المؤلف على صوت نصى مجهول الاسم، فمن الزاوية التاريخية، وخصوصًا فى حالة الكاتبات، وحتى حين يختلف ضمير المتكلم فى النص عن المؤلف فى الاسم، نجد أن تلاقى هوية المؤلف المعروفة مع الشخصية الراوية للقصة يؤدى إلى ترابطهما، فلقد كان النقاد فى القرن التاسع عشر يقرؤون رواية **چين إير** باعتبارها سيرة ذاتية لشارلوت برونتى، مثلما يقرأ نقاد القرن العشرين رواية **الجرة الناقوسية** بصفتها السيرة الذاتية للشاعرة سيلـڤـيا پـلاث.

ويعتبر **التماهى** من مؤشرات معيار رابع وهو **الثقة**، وأعنى به ثقة القارئ (المركَّبة) فى أن قيم الراوى وأفكاره متسقة مع قيم المؤلف وأفكاره، أى مع القيم والأفكار التى يعتقد القارئ أن المؤلف يؤمن بها. وأقول إنه من غير المحتمل على الإطلاق أن يربط القارئ بين المؤلف وبين الراوى إذا كان يرى أن هذا الراوى غير موثوق به. والحكم الخاص بالثقة لا يقتضى اتفاق القارئ مع قيم المؤلف، لكنه يعنى أن القارئ يرى أن المؤلف يشارك الراوى فى قيمه. فإذا كنت على سبيل المثال أعتقد أن افتراض روبنسون كروسو تفوقه الثقافى والدينى على خادمه 'فرايداى' افتراضٌ يشاركه المؤلف ديفو، فسوف أعتبر أن كروسو متحدث موثوق به حتى ولو كنت أبغض الآراء التى أعتقد أن ديفو يظاهرها من خلال كروسو، ولن أحجم عن الربط بين ضمير المتكلم عند ديفو

وضمير المتكلم عند كروسو. وأما إن كنت، على العكس من ذلك، أعتقد أن ديفو ينتقد الاستعمار التبشيرى، فربما تشككت فى إمكان الثقة بكروسو، وربما تصوت علاقة سخرية تفصل بين المؤلف والشخصية الراوية. وبعبارة أخرى أقول إن الثقة فى ذاتها لا تتحكم فى الارتباط، ولكن عدم الثقة يحول دون حدوث الارتباط.

سوف أستكشف 'عدم السردية' أو 'عدم الزمنية' (*atemporality*) استكشافًا أكمل أدناه، لكننى أشير هنا وحسب إلى هذا المعيار لتمييز طابع أفعال الكلام التى لا تحكى الحدث، أو الكلمات، أو مظاهر سلوك الشخصيات، أو الأحداث التى تقع على مر الزمن. إذ أعتقد أن القراء من الأرجح أن يربطوا بين الرواة وبين المؤلف حين يكون ضمير المتكلم عند الراوى غير سارد للأحداث وغير فاعل لها. وبعبارة أخرى، أقول إن احتمال اعتقادى أن آن بيتى تشارك راويتها آن آراءها عن الكتابة يفوق احتمال اعتقادى أن والد آن بيتى نفسها توفى يوم الكريسماس. بل سوف أقول حقًّا إن الأنواع الملتبسة من الأرجح أن تُبْرِزَ تراوحَ طابعها مابين الارتباط والانفصال من خلال المسارات السردية، أى إن إمكان انفصال [الراوى عن المؤلف] فى النص الأدبى ينبع من طابع التصنع لبعض أفعال الكلام الزمنية أو معظمها – وإن لم يشملها جميعًا بالضرورة – وأما إمكان الارتباط فى النص نفسه [بين المؤلف والراوى] فيرجع إلى طابع الصدق لبعض الأفعال غير الزمنية أو السردية فيه على الأقل، حتى حين تظهر هذه داخل الخطاب الخيالى. بل إن جيمز فيلان يقول إن ما أسميه الخطاب المرتبط (ويسميه هو "السرد المُقَنَّع") قد يمثل حيلة بلاغية ذات قدرة خاصة على الإقناع، لأن المؤلف يستطيع "أن ينتفع بخبرات الشخصية الراوية ويجعلها أساسًا لما يقوله"، وبذلك ينجح "لا فى تحقيق التواصل وحسب، بل يتيح له اكتساب قوة أكبر" (فيلان ٢٠٠٥: ٢٠١).

وتساعد هذه المعايير الخمسة مجتمعة على شرح الاتجاهات البالغة الاختلاف فى أنواع أدبية محددة. فالشعر الغنائى، بطابعه الفردى التقليدى، وشيوع الجهل بمؤلفيه، والثقة الكبرى [فى نسبة القول إلى الشاعر] التى تكاد تكون بديهية، واحتمال استناده إلى بعض جوانب هوية مؤلفه، وانخفاض المستوى السردى نسبيًّا فيه، مرجح أَوَّلِىٌّ للارتباط بالمؤلف. وعلى العكس من ذلك نرى أن الدراما مرجحة للانفصال عن

المؤلف، باستثناء ظهوره فيما ينص عليه من إرشادات مسرحية، إذ إنه "يختفى"، إن صح هذا التعبير، أثناء الأداء على المسرح، والمعروف أن أعلى مستوى "إشارى" فى المسرحية عادة ما يتضمن تعدد شخصيات ذوات أسماء، وأنها تشترك فى مستوى رفيع من السلوك الزمنى، وهكذا، فما لم نطبق معايير الهوية، فلن نجد صوتًا ما يدعونا فى الأحوال العادية إلى الارتباط بضمير المتكلم الخاص بالمؤلف. والقصص الخيالية المكتوبة بنظام الرسائل، على سبيل المثال، تشبه فى نظرى الدراما بسبب تعدد الشخصيات فيها على المستوى "الإشارى" نفسه، فذلك يعنى انفصال جميع الأصوات عن صوت المؤلف، ولم أعهد شخصيًا أى قارئ ربط بين أى صوت فى **الصلات الخطرة** وصوت 'لاكلو' المتمثل فى ضمير المتكلم. وعلى العكس من ذلك نرى أن السرد بضمير الغائب يقدم لنا صوتًا عامًا مفردًا من دون تسمية صاحبه، الأمر الذى يشجع على ارتباطه بالمؤلف، بصور ارتباط شبيهة بصورها فى الشعر الغنائى التقليدى، وإن كان يمكن أن تكون أضعف منها. وهكذا، فعلى الرغم من أن الرواة بضمير الغائب يعتبرون من الناحية التقنية رواة خياليين، فإن بعض المنظرين للسرد يعترفون بأن القراء لا يجدون لديهم حافزًا يذكر على التمييز بين الراوى فى رواية **كنيسة نورثانجر** وبين چين أوستن، وبين الراوى فى **الأب جوريو** وبين بلزاك، أو بين الراوى فى **نشيد سليمان** وبين موريسون. وهكذا فإن القصص الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم المفرد تعتبر أشد الأنواع الملتبسة التباسًا، فهى تقوم دائمًا على علاقة انفصال بين الراوى والمؤلف من الناحية التقنية، وإن كانت أحيانًا ما تتيح ارتباطهما بسهولة.

الارتباط والسردية

من المفيد لنا إذا أردنا أن نفهم أنواع التجاوز التى أراها ممكنة فى قراءة القصص الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم أن نبدأ بالشعر الغنائى، باعتباره حالة مديدة تتصل بموضوعنا، فكما ذكرت كيت همبرجر منذ عقود فى كتابها **منطق الأدب** "لا تزال مسألة تماهى ضمير المتكلم فى القصيدة الغنائية مع ضمير المتكلم للشاعر" من المسائل "التى لم تحظ حتى الآن بإجابة من خلال التحليل البنيوى لكلام القصيدة"، ولا تزال

"موضوعًا لمناظرات كثيرة" (همبرجر ١٩٧٣: ٢٧٢)[٤]. فلأضرب هنا مثلاً من قصيدة چون كيتس "النجم الساطع". فسواء قرأت هذه السونيته بصفتها تعبيرًا عن شوق كيتس لفانى براون، وفى هذه الحالة أكون قد أحطت القصيدة بعناصر سردية حتى أخلق سيرة ذاتية ترتبط ارتباطًا كاملاً بالشاعر، فمن المحتمل أن أفترض بعض التعادل فى الرؤية بين القناع غير المسمى فى القصيدة وبين ضمير المتكلم لـچون كيتس. والسبب، كما ألمحت إليه آنفًا وكما عبر عنه بريان ماكهيل صراحة، أن "افتراض الصدق القائم على السيرة الذاتية، أى افتراض التماهى بين ضمير المتكلم فى القصيدة ونفس الشاعر، شىء يشبه 'عدم ذكر المكان' فى القصائد الغنائية" (ماكهيل ٢٠٠٣: ٢٣٥). ولو أننى قرأت قصيدة 'النجم الساطع' مفترضًا أن ضمير المتكلم فيها منفصل تمامًا عن ضمير المتكلم للشاعر كيتس، وذلك بافتراض أن السونيتة قصيدة ساخرة استنادًا إلى عدم الثقة فى الراوى، فلن أكون قد غيرت فقط معنى السونيتة، بل أكون قد حولت 'النجم الساطع' إلى مونولوج درامى ما دمت قد انتهكت أعراف قراءة الشعر الغنائى.

إن ما أقترحه باعتباره القراءة التقليدية للقصيدة الغنائية يعنى عدم الاهتمام نسبيًّا بالعناصر السردية فى القصيدة، وفى هذه الحالة إعراب الشاعر عن أمله فى أن "يتوسد" [رأسه صدر حبيبته] أو هوية "حبيبته الجميلة" أو حتى إن كانت قد وجدت فى الواقع هذه الحبيبة(*). ولأسق هذه الحجة بمثالٍ أقوى. للشاعرة شارون أولدز قصيدة قصيرة

(*) السطور المشار إليها تقول:

يا لَيْتَ الرَّأْسَ تَوَسَّدَ ذَاكَ الصَّدْرَ النَّاهِدَ لحِبِيبَتِى الحَسْنَاءْ
حَتَّى يَشْعُرَ بالخَفْقِ رَفِيقًا ودَوَامًا فى كُلِّ هُبُطٍ وصُعُودْ
فإذَا هُوَ يَصْحُو لِلْأَبَدِ على قَلَقٍ عَذْبٍ مَمْدودْ

والأصل الإنجليزى يقول:

Pillowed upon my fair love's ripening breast,
To feel for ever its soft fall and swell,
Awake for ever in a sweet unrest

(lines 10-12)

(من ديوان كيتس، لونجمان، تحرير ميريام ألوط (Allott) عام ١٩٧٠)

عنوانها "ولدى"، وتبدأ بحادثة معينة: "عائدة للمنزل من مقهى مخصوص للمرأة/ أدخل غرفة ولدى". وتنتقل القصيدة إلى وصف الطفل النائم وتنتهى بدعوة موجهة دون تصريح إلى غيرها من المؤمنات بالمذهب النسوى، قائلة "فى أى عالم جديد ندخله/ فلنصطحب هذا الرجل" (أولدز ١٩٨٤: ٦٨). إذا كان للسطر الأخير أن يكتسب دلالة مهمة، فلابد أن نراه تعبيرًا عن موقف المؤلفة بالمعنى الذى نقرأ به خطابًا إلى المحرر؛ أى إن وجهة نظر القصيدة لابد أن يضمنها شخص، والشخص الذى تستدعيه القصيدة يجب ألا يكون متحدثًا خياليًّا، بل يجب أن يكون "شارون أولدز" نفسها. وفى الوقت نفسه، لا أظن أن هذه القصيدة تقتضى منى أن أقبل أن الشاعرة شارون أولدز عادت إلى المنزل من مشرب خاص للنساء فقط ذات مساء وجعلت تتطلع إلى ولدها النائم، باعتبار ذلك حقيقة سردية، وسواء كانت شارون أولدز قد خبرت تلك اللحظة حقيقة أو تخيلتها وحسب فلا يؤثر ذلك فى ربطى ما بين أفكار القصيدة ومشاعرها وبين شارون أولدز. أى إننى قد أعترف بأن العناصر السردية خيال مريح - ومن ثم أرتبط براوية خيالى محض – مع استمرارى فى الربط بين المؤلفة أولدز وبين وجهة النظر فى الكلمات الأخيرة(٥).

ونستطيع أن نشرح هذه "الممارسة القرائية" بتذكر المفهوم الذى وضعه پيتر رابينوڤيتز عن "قواعد الملاحظة". إذ يذكرنا رابينوڤيتز بأننا، باعتبارنا قراء، نعجز عن تذكر كل شىء فى النص والانتباه إلى دلالته، ومن ثم فإننا لابد أن نخلق "مراتب للأهمية" حتى نميز بين ما هو مهم فى القراءة عما ليس بمهم (رابينوڤيتز [١٩٨٧] ١٩٩٨: ٤٤). وقواعد الملاحظة المذكورة "تدلنا على مكان توجيه انتباهنا"، والعناصر التى نركز عليها "تعتبر هيكلاً أساسيًّا نبنى عليه تفسيرًا من التفسيرات" (رابينوڤيتز ١٩٩٨: ٥٣). وبعض العناصر النصية – مثل العناوين، والسطور الأولى والأخيرة، والرواة الأولين، والشخصيات الرئيسية – عادة ما تحظى بانتباه أكبر من غيرها. ولكن رابينوڤيتز يعترف بأن شبكات الملاحظة تتفاوت ما بين نوع ونوع، وأتصور أن قراء الشعر الغنائى يولون السرد والمشاعر والرؤى غير السردية امتيازًا كبيرًا حتى إن بعض الأحداث يمكن أن "تفلت من ملاحظتهم" عندما لا تكون جوهرية لتفهم فكر

الشاعر. وأقول بعبارة أخرى إننى أستطيع أن أربط بين ضمير المتكلم فى الشعر وبين المؤلف، حتى وأنا أتصور أن ضمير المتكلم السردى خيالى، **على الرغم من أن الضميرين يشيران تقنيًّا إلى كيان واحد.** وأنا أفعل هذا لأننى أدرك أن الجهاز السردى فى القصيدة موجود لتحقيق أغراض غير سردية. كما أستطيع استنادًا إلى أسس مختلفة بعض الشىء ولكن من خلال منطق مماثل، أن أفصل ما يزعم الراوى مشاهدته بنفسه باعتباره خيالاً فى قصة جورج إليوت **مشاهد من حياة الكهان**، كزعمه، على سبيل المثال، أنه كان ينتمى "إلى كنيسة شبرتون كما كانت فى الأيام الخوالى" (إليوت [١٨٥٨] ١٩٧٣: ٤٢)، مع إقامتى رابطة قوية بين المؤلف وبين التعميمات الفلسفية عن الدنيا التى يقدمها هذا الراوى نفسه.

إذن فإن القراء للشعر الغنائى يقيمون على الأرجح حالات الترابط والانفصال على أسس تتجاوز المظاهر التقنية، **فهم يتخطون** حالات الإفراد فى التقنية الخاصة "بمن الذى يتكلم" وهى التى يعتز بها علم السرد البنيوى. وأود أن أقول بوجود سلوك عكسى للقراء، وتزيد درجة التباسه، فى حالة القصص المروية بضمير المتكلم (وقد ينطبق هذا أيضًا على القصص الخيالية ذوات الشخصيات المركزية الكاملة) مؤكدة أننا لا نستطيع فى أيها تحديد "الصوت" الذى ينتمى للمؤلف، ومن ثم يفترض ارتباطه به. ومن المهم أن ندرك أن السرد الخيالى يقدم قضية أشد صعوبة. ويشير بريان ماكهيل، بحق، إلى أن "غياب المكان" فى القصيدة الغنائية يمثل "أصالة السيرة الذاتية"، وأما "غياب المكان" فى العلاقة بين الشخصيات الراوية الخيالية ومؤلفيهم فهو يمثل العكس تمامًا: أى إنه يمثل "تقمص الشخصية" لا "الأصالة" (ماكهيل ٢٠٠٣: ٢٣٥). وأود تأكيد هذه البديهية، وهى التى يعتنقها جميع أصحاب النظريات السردية تقريبًا: أى تقمص الشخصية، وهكذا فإن ما أدعوه الانفصال بين ضمير المتكلم للمؤلف وضمير المتكلم فى النص يعتبر **فعلًا** غيابًا أو **شرط غيابٍ** فى القص الخيالى السردى. لكننى أقول أيضًا إن موقف الغياب المذكور كثيرًا ما يتعرض للتجاوز، وأكثر حالات تجاوزه تعتمد على المعايير نفسها التى تربط بين المؤلف وصوت المتكلم فى القصيدة الغنائية. ولكن القصة فى القص الخيالى السردى من المحال أن تفلت بطبيعة

الحال من ملاحظة القارئ، كما قد يحدث فى قصيدة الشاعرة أولدز. ولكن القراء قد يتجاهلون الحدود التقنية للصوت الخيالى، بحيث يضاعفون فى الحقيقة ضمير المتكلم، وهكذا تنتمى كلمات الراوى إلى المؤلف أحيانًا مثلما تنتمى فى الوقت نفسه إلى الشخصية الراوية، وأحيانًا لا يحدث هذا. والأكثر شيوعًا، كما ذكرت، أن الازدواج يقع من خلال انفصال بين العناصر النصية السردية وغير السردية فى النص، بحيث يجرى إقصاء العناصر السردية تمامًا إلى الشخصية الراوية الخيالية، فى حين يحتمل ربط العناصر غير السردية بالمؤلف إلى جانب الشخصية الراوية. ولكن إذا اعتقد القراء أن قصةً خياليةً قائمةٌ على السيرة الذاتية، فإنهم قد يتبعون هذا الازدواج فى معظم النص أو فيه كله، من دون الفصل بين ما هو زمنى عما هو غير زمنى. فإذا كان لدىَّ مبرر للاعتقاد بأن والد آن بيتى توفى فى ظروف تشبه الظروف التى ذكرتها الشخصية آن فى قصتها، حتى ولو لم يكن توفى فى يوم الكريسماس نفسه، فربما قرأت عناصر كثيرة فى النص باعتبارها "يمكن أن تكون" سيرة ذاتية. فعلى نحو ما تعترف به دوريث قون، على الرغم من توصياتها بالحفاظ على الحدود، نجد أن "المسافة التى تفصل بين المؤلف وبين الراوى فى أى رواية مكتوبة بضمير المتكلم ليست من المعطيات الثابتة بل من المتغيرات" التى تتيح للقراء "حرية هائلة فى التفسير" (قون ١٩٩٩: ٣٤). وأرجح سيناريو أتصوره أن يفصل القراء كثيرًا من الحوادث المروية، أو يفصلوها كلها، عن المؤلف، ثم يزنون العناصر غير السردية وفقًا للمعايير الأخرى التى بينتها.

التجاوز: رواية الوصمة البشرية

فلأضرب مثلاً من رواية **الوصمة البشرية** للكاتب فيليـپ روث، التى تستخدم ضمير المتكلم للكاتب ناثان زوكرمان، فى قص قصة كولمان سيلك، وهو رجل أسود يتصور الناس أنه يهودى، وتتحطم حياته الأكاديمية المتميزة بسبب تهمة العنصرية الظالمة. وأثناء قراءتى للرواية كنت أعرف أن ناثان زوكرمان ليس فيليـپ روث. ولا أفترض أن روث مصاب بسرطان البروستاتا لمجرد إصابة زوكرمان بهذا المرض، وإن كان نورمان پـودوريتز يثير هذه القضية فى مراجعة منشورة للرواية، ويشير فيها إلى أنه

على الرغم من احتمال اختلاف حياة زوكرمان عن حياة المؤلف، فإن "الصعوبة تزداد عند التمييز بين روث وزوكرمان" (پودوريتز ٢٠٠٠: ٣٦). ولكن عندما يكتب الراوى زوكرمان "نشيد حمد" من عدة أسطر للصداقة بين الرجال، فإننى أنسب هذا المديح إلى فيليپ روث. وعندما يعود الراوى نفسه إلى دخول الزمن السردى فى اللحظة التالية قائلاً "من المحتمل أن هذا ليس معتادًا بالنسبة له، كنت أقول فى نفسى" (روث ٢٠٠١: ٢٧) فإننى أكف عن الربط بين زوكرمان وروث، أو بعبارة أخرى، أجد أن روث 'يفلت' من جديد من ملاحظتى باعتباره ضمير المتكلم. أى إننى فى غضون فقرة واحدة فصلت بين ما هو سردى وما هو غير سردى فى خطاب الراوى بضمير المتكلم نفسه، فربطت أحدهما بفيليپ روث وفصلت الثانى عنه. وفى مكان لاحق من الرواية أجد نفسى أنسب إلى فيليپ روث كلمات شخصية أخرى، وهى المرأة فونيا فارلى، لأن تأملاتها التى تتركز من طريق الخطاب الحر غير المباشر، هى التى تقدم الرواية من خلالها معنى العبارة التى أصبحت عنوان الرواية أى "الوصمة البشرية". وبعبارة أخرى أجد نفسى فى تلك اللحظة أربط ما بين ناثان زوكرمان (الذى يُزعم أنه "يكتب" قصة فونيا) وبين فونيا نفسها، وبين فيليپ روث، على الرغم من أن "قطعة" منى قد تريد مقاومة الربط بين هذه الشخصية الأنثى ومؤلف يشهد تاريخه بكراهية المرأة. (ويقودنى دافع مماثل أثناء قراءة رواية دانييل ديفو وعنوانها الخليلة المسعورة أو روكسانا، إلى الربط بين ديفو – ربما أكثر مما أربط بين روكسانا – وبين النقد المستفيض للزواج باعتباره مصدر شقاء المرأة، وهو نقد لا توليه روكسانا اهتمامًا على وجه الدقة). ولكن الفصل الذى أقول إن قراء الشعر الغنائى يمارسونه بين الخطاب الزمنى والخطاب غير الزمنى ليس واضحًا وضوحًا قاطعًا فى كل حالة. "فالحوارية" اللغوية التى وصفها باختين، والتى تستغل بصفة خاصة فى الرواية، من المحتمل أن تؤدى إلى الخلط بين الخطاب الزمنى والخطاب غير الزمنى، وبين الأصوات المنفصلة والأصوات المرتبطة، وقد يحدث هذا فى الجملة نفسها، أو حتى فى كلمة واحدة.

إذن فإننى أزعم، فيما سبق، أن قراءتنا للصوت النصى لا تتبع وحسب قواعد الخطاب، بل إنها تلتزم بمنطق آخر، وليس هذا شكليًا وبنائيًا فقط بل أيضًا تداولى وسياقى، إذ "يُلَوِّنُ" الفجوة بين الخيال والواقع. وأتصور أن الراوى بضمير المتكلم كلما شرد مبتعدًا عن مقتضيات القصة وتفاصيلها، ازداد احتمال ارتباط صوته بصوت المؤلف. بل إننى قد أفترض أن الراوى حين يمارس ما تسميه مارى-لور ريان وظيفة "الشهادة" فى الرواية، فلن يحول فعلاً دون الربط بين صوت الراوى بضمير المتكلم والمؤلف إلا إدراك القراء أنه راو غير موثوق به. وربما يكون هذا هو السبب الذى يجعل أصحاب النظريات السردية ينشغلون بقضية عدم الثقة، فى مقابل عدم انشغال المنظرين بها فى الشعر الغنائى والدراما، وهذا أيضًا سبب قلقنا عادة إزاء الراوى بضمير المتكلم لا الراوى بضمير الغائب.

وقد يساعدنا هذا الميل 'المنحرف' للربط [بين المؤلف والراوى] على شرح ما يؤدى إليه العجز عن الربط بين ضمير متكلم يمثل ذاته وحسب وبين ضمير المتكلم لمؤلف معروف الهوية، إذ إنه يمكن أن يؤدى إلى حيرة تامة عند القراء. وقد سبق أن ناقشت فى عمل آخر (لانسر ٢٠٠٣) رواية مجهولة المؤلف كتبت عام ١٧٤٤ بعنوان **أسفار مدموازيل ريشيليو ومغامراتها**، وقدمت ناقدتان لوذعيتان قراءتين متعارضتين تمامًا لها، وهما كارولين وودوارد وسوزان لام. فأما الأولى فترى أن الرواية ثورية تصور الميول المثلية بين النساء وتناصر المرأة، وترى الثانية أن الرواية تهاجم المذهب النسوى وتسخر منه. وتقيم كل ناقدة قراءتها لا على أساس الراوية التى تتحدث بلسانها فقط، بل أيضًا على المذهب السياسى للمؤلف وكونه رجلاً أو امرأة، فالأولى تتصور أن كاتب الرواية امرأة تؤمن بالمذهب النسوى، والثانية ترى أنه رجل يكره المرأة. والناقدتان تربطان بين الأقوال الأيديولوجية للراوية وبين المؤلف الذى تتخيله كل منهما، ومع ذلك فهما تعاملان الأحداث التى يرويها الراوية الناطق بلسانه باعتبارها خيالاً محضًا.

إذن فعندما يُناقش الالتباس فى القصص الخيالية، نجد أن الرائى يبصرها بعين

حائرة مترددة، إذ يقيم الارتباط والانفصال بالتناوب، وذلك على الرغم من "الحقيقة" التى تقول إن جميع الأصوات الخيالية خيالية أو إن كل ضمير للمتكلم لا يمثل إلا كيانًا ناطقًا أوحد. وقصة آن بيتى التى بدأت بها تقدم دعمًا "ميتاقصصى" لمثل هذا السلوك. فالحبكة تركز على والدة الراوية التى ترملت، ولكنها شرعت فى علاقة ما مع رجل آخر، وابنتها الراوية ترى فى ذلك نوعًا من الجنون، لأنها لا تزال تنعى وفاة أبيها. وعنوان القصة "اعثرى واستبدلى" يوحى بالمرارة التى تشعر بها الابنة إزاء استبدال والدتها رجلاً آخر بأبيها. ولكن الراوية تقترح أيضًا أن يكون العنوان 'وصفة' لتأليف القصص الخيالية، وهكذا يمكن 'العثور والاستبدال' وصفة أيضًا لقراءة هذه القصص، إذ إن آن – فى محادثة مع شخص لا تعرفه – تشرح الآلية التى يستخدمها الكُتَّابُ فى تحويل السيرة الذاتية إلى قصة خيالية قائلة: "ما عليك إلا أن تبرمجى الحاسوب على استبدال اسم بإسم. وهكذا فكل مرة، فى النسخة النهائية، ترين كلمة 'أمى' يضع الحاسوب فى مكانها كلمة 'الخالة بيجونيا' أو شىء من هذا القبيل" (بيتى ٢٠٠١: ٨٨). وفى مرحلة لاحقة من القصة، تحاول الشخصية نفسها أن تتجنب دفع الغرامة بسبب زيادتها سرعة السيارة عن الحد المسموح به فتقول لرجل الشرطة إن والدتها تحتضر. ويمكن أن يكون منطقها هنا برنامجًا لقصة خيالية أيضًا: "كان على أية حال موقفًا رهيبًا. وكانت أسهل طريقة للتعبير عنه هو أن أقول إن والدتى كانت تحتضر. استبدلى 'فقدت عقلها' بكلمة 'تحتضر'." (بيتى ٢٠٠١: ٨٩). ولكن هذا الاستبدال الواحد يؤدى بالكاتبة إلى تحويلات أخرى فى قصتها، حتى تخبر القارئ بها تصر على أنه "الحقيقة". وهكذا فعندما أعيد قراءة الجملة الأولى من القصة "قصة حقيقية: توفى والدى فى مصحة يوم الكريسماس"، أستطيع أن أقبل، دون إحساس بالتناقض، زعم 'القصة الحقيقية' باعتباره زعم آن بيتى نفسها، إلى جانب تعليق آن (السطحى بلا شك) على مشروع القص الخيالى، وفى الوقت نفسه سوف أنسب إلى آن الخيالية قولها "توفى أبى فى مصحة" وما يتبعه (على الأقل حتى يتوافر لى من الأسباب ما ينفى ذلك).

لست أوحى بأن كلمة السر فى القصص الخيالى هى عكس العبارة التى اشتهرت

عن أ.م. فورستر، فأقول "ما عليك إلا الربط". ولكننى أعتقد أن لدينا مسألة جديرة بالمزيد من الفحص، أو هو سؤال يقول: كيف يحدث الارتباط [بين المؤلف والراوى] ومتى ولأية أسباب على الرغم من وجود ظواهر شكلية تعارضه، وهل علينا أن نراجع نظرياتنا السردية حتى تسمح للقراء باتخاذ خطوات قد تنتهك قواعد البناء فى سبيل تمكين أفعال الكلام الأدبية من اكتساب دلالاتها الكاملة؟ يتخيل فوكوه فى مقال له بعنوان "ما المؤلف؟" أنه قد يأتى على الإنسان حين من الدهر لا يأبه فيه "لهوية المتكلم"، وأن "يتداول الناس الخطاب من دون حاجة إلى مؤلف [...] بحيث يسود تجهيل المتكلم ويشمل كل شىء" (فوكوه ١٩٧٧: ١٣٨). ولكن هذا العالم الذى تنفصل فيه الأنواع الأدبية تمامًا عن بعضها البعض، قد يبدو أشد بشاعة مما يتصور فوكوه فى عصر مواقع الإنترنت مجهولة الأسماء، ورسائل 'الجمرة الخبيثة' التى لا تحمل عنوان المرسل. ولكن الارتباط الكامل مزعج بالدرجة نفسها دون شك فى عصر "ملفات" المعلومات عن مستخدمى الإنترنت وأخذ بصمات الأصابع فى المطارات. قد يكون هذا العصر المناسب فعلًا للتمتع بالالتباس فى الأدب، برؤاه المرتبطة والمنفصلة، والمساحة الخيالية "للعثور والاستبدال"، وفى غضون ذلك نرى تعدد الآخرين، الحقيقيين والمتخيلين، مباشرة حيث تلتقى ضمائر المتكلمين وتتفق.

الحواشى

١- يستخدم كتاب السيرة والمؤرخون هذه التقنيات نفسها، أى معرفة كل شىء والتركيز فى بؤرة معينة، ولكن هذه الطرائق رخص خيالية تطبق على المادة التاريخية، وعادة ما يتبين النقاد استخدامها وكثيرًا ما ينعونه.

٢- من ينشد الإحاطة بالمعنى الكامل للمناظرة حول "فضيحة النص الاجتماعى" أن يرجع إلى موقع الإنترنت الخاص بالأستاذ سوكال وهو

<http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokall>

٣- لا أقصد أن أقول هنا إن الأنواع غير الخيالية ليست جديرة بأن توصف بأنها "أدب". أما التعريف التكوينى للأدب الذى أستقيه من چينيت، فيقول إن الأدب مجموعة من الأنواع التى تعتمد فى بنائها، بل فى وجودها نفسه، على أشياء

تصورية أو خيالية. وبهذا المعنى التكوينى تعتبر القصص الخيالية [عن الحب والجريمة إلخ] فى المجلات الرخيصة أدبًا، ولكن السيرة الذاتية والمقال ليسا أدبًا. وأما بالمعنى التقييمى للأدب، فإن **اعترافات** روسو، **ومقالات** مونتانىْ، وهى نصوص مرتبطة، تعتبر أدبًا بطبيعة الحال، مثلما تعتبر رواية **نادى الكذابين** لمارى كار.

٤- لست بطبيعة الحال أستخدم الشعر الغنائى باعتباره الشعر وحسب، ففيه نجد الطرفين: قصيدة **مقال عن الإنسان** لـپـوپ، وهى قصيدة مرتبطة وتنتسب للمؤلف، وقصيدة **آخر دوقة تزوجتها** لبراوننج، وهى قصيدة منفصلة تمامًا وتنتمى للدراما، ومن بين الطرفين أنواع شعرية تتراوح بين الارتباط والانفصال.

٥- من الممكن أن تتضرر القصيدة لو علمت أن الشاعرة شارون أولدز، لم يكن لها ولد. وإذا التزمت التلطف فى القول قلت إن مثل هذه المعرفة ربما جعلتنى أرى القصيدة باعتبارها "خدعة غنائية" من النوع الذى يصفه بريان ماكهيل (ماكهيل ٢٠٠٣).

Beattie, A. (2001). "Find and Replace." *The New Yorker*, November 5, 84–9.

Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Burke, K. (1941). "Literature as Equipment for Living." In *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (pp. 293–304). Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Carter, F. [A.] (1976). *The Education of Little Tree*. New York: Delacorte Press.

Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Eliot, G. ([1858] 1973). *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Foucault, M. (1977). "What Is an Author?" In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. D. F. Bouchard, trans. D. F. Bouchard and S. Simon (pp. 113–38). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Gates, H. L., Jr. (1991). " 'Authenticity,' or the Lesson of Little Tree." *New York Times Book Review*, Nov. 24, 26.

Genette, G. ([1991] 1993). *Fiction and Diction*, trans. C. Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Griffin, R. (1999). "Anonymity and Authorship." *New Literary History* 30, 877–95.

Hamburger, K. (1973). *The Logic of Literature*, trans. M. J. Rose. Bloomington: Indiana University Press.

Lanser, S. (2003). "The Author's Queer Clothes: Anonymity, Sex(uality), and *The Travels and Adventures of Mademoiselle de Richelieu*. In R. J. Griffin (ed.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century* (pp. 81–102). New York and Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Lejeune, P. (1980). *Le pacte autobiographique*. [The Autobiographical Compact.] Paris: Seuil.

McHale, B. (2003). " 'A Poet May Not Exist': Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity." In R. J. Griffin (ed.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century* (pp. 233–52). New York and Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Olds, S. (1984). *The Dead and the Living*. New York: Knopf.

Phelan, J. (2005). *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Podhoretz, N. (2000). "Bellow at 85, Roth at 67." *Commentary*, July/August, 35–43.

Rabinowitz, P. J. ([1987] 1998). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.

Roth, P. (2001). *The Human Stain*. London: Vintage.

Santiago, D. [D. James] (1983). *Famous All Over Town*. New York: Simon & Schuster.

الفصل الرابع عشر

السرد الجديد: أو أسلوب التعبير عما لا يمكن سرده في القصص الواقعية والأفلام المعاصرة

روبين ر. وورهول

فى عام ١٩٨٨، فى أول عدد خاص من مجلة 'ستايل' [الأسلوب] مكرس "للنظرية السردية والنقد السردى"، نشر چيرالد پرنس مقالاً قصيرًا طموحًا من النوع الذى يميزه بعنوان "السرد الوهمى". وكان ذلك العدد من مجلة **ستايل** هو العدد نفسه الذى دارت فيه المناظرة سيئة السمعة بين سوزان لانسر ونللى ديينجوت حول إمكان الجمع بين السياسة والنظرية السردية فى منهج واحد لعلم السرد النسوى، وأعتقد أن ذلك العدد أدى مهمة للدراسات السردية عام ١٩٨٨ تماثل المهمة التى يؤديها هذا الكتاب لمطلع القرن الحادى والعشرين، أى إلقاء الضوء على الحالة الراهنة فى هذا المجال. وأجد أننى لا أزال حائرة إزاء مقال پرنس فى ذلك العدد، وإزاء مصير المصطلح الذى سكه فيه، أى "**السرد الوهمى**" الذى يعنى "تلك الفقرات التى تنظر فيما لم يحدث أو فيما لا يحدث، فى قصة من القصص" (پرنس ١٩٨٨: ١). واختتم پرنس مقاله بالتحالف معنا، نحن باحثات السرد من وجهة نظر المذهب النسوى، من ناحية، وبالتحالف مع روص تشيمبرز أو مارى-لور ريان، من ناحية أخرى، (وكان يصران، كما يقول پرنس، على أن يأخذا الموقف السردى دائمًا فى الاعتبار) وبجمع عملنا كله تحت عنوان "التداولية". وبعد أن وصف پرنس هذا التأكيد للتداولية بأنه "أبرز اختلاف بين ما يمكن أن نسميه علم السرد الكلاسيكى فى الستينيات والسبعينيات وبين ما يمكن أن يسمى علم السرد الحديث"، قال پرنس إن علم السرد قد اتجه إلى التداولية بسبب وجود إشارات متكررة (خاصة بعلم اللغة الاجتماعى) تذكرنا بأهمية السياقات التوصيلية، وبسبب الاهتمام الشديد بين نقاد الأدب ومنظريه بالمتلقى

واستراتيجيات التفسير عنده، وبسبب ازدياد عدد الدراسات ذات التوجه المعرفى، وبسبب الوعى (المتجدد) بأن السرد ينبغى أن ينظر إليه لا باعتباره شيئًا أو نتاجًا فقط بل أيضًا باعتباره فعلاً أو حدثًا جاريًا، أى باعتباره معاملة مرتبطة بالموقف بين طرفين، أى باعتباره تبادلاً ناجمًا من الرغبة عند أحد هذين الطرفين على الأقل (پـرنس ١٩٨٨ : ٧).

أعتقد أننا لا نزال نمارس "علم السرد الحديث" وفق تسمية پـرنس، وأن القضايا التى يستشهد بها لا تزال الدافع من وراء ما تطور فأصبح مدخلًا تداوليًا فى جوهره للنصوص. وأعود بهذه الروح إلى موضوع "السرد الوهمى"، وهو المصطلح الذى سرعان ما أصبح مهجورًا بعد أن سكه پـرنس[1]. وأنا أتفق مع پـرنس فى زعمه أن "طبيعة السرد الوهمى ومحتواه...، والمستوى الذى يعمل عليه... والتواتر النسبى الذى يظهر به، وحجم المساحة النسبية التى يشغلها، يمكنها أن تكون أداة مفيدة فى رسم طرائق السرد ومدارسه وحركاته بل وفترات سردية كاملة" (پـرنس ١٩٨٨ : ٦). وعلى الرغم من أن پـرنس لا يشير إلى الأنواع الأدبية، فإنها يمكن أيضًا أن تتميز بالدرجة التى تستخدم فيها السرد الوهمى، وطبيعة المادة التى يغفلها رواتها صراحة. وسوف أستند هنا إلى أمثلة من القصص الأدبية من أجل تعريف المصطلحات، ثم أنظر فى شكل سردى لم يدرسه پـرنس – وهو الفيلم الخيالى – حتى نكتسب معرفة وثيقة بالدور الذى يلعبه السرد الوهمى (*the disnarrated*) والصور المجازية المرتبطة به، مثل "عدم السرد" وما لا يمكن سرده (*the unnarratable*) فى الشكل الفيلمى. فإذا كان السرد الوهمى يصف الفقرات الواردة فى قصة والتى تتحدث عما لم يحدث، فإن ما أسميه "غير المسرود" (*the unnarrated*) يشير إلى الفقرات التى تعمد بصراحة إلى عدم سرد ما كان من المفروض أن يحدث، مُصَدِّرَةً رفض الراوى للسرد. وإذا كان عمل پـرنس يصف "السرد الوهمى" باعتباره هدفًا فى ذاته، فإننى مهتمة بالنظر إلى السرد الوهمى وعدم السرد باعتبارهما أفعالاً سردية، وهو ما يتمشى إلى حد كبير مع رؤية پـرنس لعلم السرد فى المستقبل باعتباره مرتكزًا على التداولية.

وأنا أفحص السرد الوهمى، والصورة المجازية المرتبطة به، وهى عدم السر، والفئة

الكبرى التى ينتمى إليها الاثنان، وهى ما لا يمكن سرده، للطرائق التى نشير بها إلى السمات المميزة للنوع السردى. فالأنواع السردية تُعرف بما لا تحتويه أو بما لا تستطيع أن تحتويه بقدر ما تُعرف بما تحتوى عليه فى العادة، فالرواية أو الفيلم ينتمى إلى نوع محدد مما لا يقوله بقدر ما ينتمى إليه بما يقوله. وحدود قابلية السرد تتفاوت بتفاوت الأمم والفترات والجماهير والأنواع، ولكنها أيضًا تتسع وتتغير بتغير الأنواع. وأرى فى الواقع أن التحولات فى فئة 'ما لا يمكن سرده' تعتبر مؤشرات مهمة على التغير النوعى نفسه، وهى تمثل وتشكل مدارك جماهيرها المتطورة ببعض الأمور مثل السياسة، والأخلاق والقيم. "فالسرد الوهمى" و"غير المسرود" معًا من نماذج تصريح الرواة بحدود ما يمكن سرده؛ وفى بعض الأحيان، يصبح السرد الوهمى وعدم السرد من استراتيجيات تحريك الحدود إلى الأمام وتغيير النوع نفسه. وعندما يؤدى السرد الوهمى وعدم السرد إلى تغيير النوع، فإنهما يسهمان فيما سوف أسميه السرد الجديد أو الاستراتيجيات السردية لتجديد الأنواع السردية.

أنواع ما لا يمكن سرده فى القصص الواقعية الكلاسيكية

أريد أولاً أن أقدم شروحًا لبعض المصطلحات التى لم يتسن لـپرنس قط تقديمها، على الرغم من أن كتابيه **علم السرد: شكل السرد ووظيفته**، و**معجم علم السرد** يقدمان تعريفات أستطيع البناء على أسسها. لم يحدد پرنس قط معنى 'ما لا يمكن سرده'، إذ جمع بينه وبين 'ما لا يروى' (nonnarratable) فى غضون تعريفه للسرد الوهمى، كما إنه لم يشتق من الصيغ الاسمية التى سكها أفعالاً، كأن يقول (to unnarrate) أى 'لا يسرد' أو 'يمتنع عن السرد' أو 'يحجب السرد'، أو (to disnarrate) أى يقدم سردًا وهميًّا. ولنبدأ بتعريفه للمصطلح الإيجابى وهو 'الجدير بالسرد' (narratable)، ثم نبنى المفردات اللازمة للحديث عما **ليس موجودًا** فى القصص السردية الخيالية، الروائية منها والفيلمية.

يستند پرنس إلى العمل الذى قام به پيتر بروكس ود.أ. ميلر منذ أوائل الثمانينيات، فى تعريفه – فى **معجم السرد** الذى وضعه – لمصطلح (narratable)

باعتباره "كل ما هو جدير بالإخبار عنه؛ وكل ما يقبل السرد أو يدعو إلى سرده" (پـرنس ١٩٨٧: ٥٦). وإذا كان مصطلح (*unnarratable*) (الذى لا يعرفه پـرنس فى معجمه) يعتبر المضاد للمصطلح الإيجابى المذكور، فلابد أن يعنى "كل ما هو غير جدير بالإخبار عنه"، و"كل ما لا يقبل السرد"، و"كل ما لا يدعو إلى سرده" أو ربما "الظروف التى لا تدعو للسرد". ولكن پـرنس يعرف "ما لا يمكن سرده" (unnarratable) قائلاً "إنه الذى، **وفقًا لقصة من القصص**، لا يمكن أن يسرد أو ليس جديرًا بالسرد، إما لأنه يخرق قانونًا (اجتماعيًا، خاصًا بالمؤلف، نوعيًا، شكليًا) أو لأنه يستعصى على قدرات راوية معين (أو قدرات أى راوية) أو لأنه لا يبلغ مستوى عتبة استحقاق السرد، كما يقال (أى إنه ليس إشكاليًا أو غير عادى بما فيه الكفاية)" (پـرنس ١٩٨٨: ١). ولما كنت أعتقد بوجود اختلافات تداولية مهمة بين تعبير "لا يمكن أن يسرد" وتعبير "ذلك الذى لا يستحق السرد"، فسوف أعيد تنظيم تعريفات هذا المصطلح تبيانًا لهذا الاختلاف. ومن أجل التحليل سوف أصنف أمثلتى التى توضح ما لا يمكن سرده من القصص الواقعية الكلاسيكية فى أربع فئات. وليس المقصود أن تكون هذه قائمة شاملة لجميع أشكال ما لا يمكن سرده، بل إننى أقدم هذه الفئات باعتبارها أربعًا من بين إمكانيات كثيرة، وهى: **وفقًا لقصة من القصص**(١) "ما لا يحتاج إلى أن يُروى (**ما دون السرد** *subnarratable*)" و(٢) "ما لا يمكن أن يروى (*supranarratable* **ما فوق السرد**" و(٣) "ما ينبغى ألا يروى (*antinarratable* **المضاد للسرد**)، و(٤) "ما يرفض أن يروى (**المتجاوز للسرد** The *paranarratable*)". ولو كان ما لا يمكن أن يروى قد يترك أحيانًا مضمرًا وحسب فى قصة ما (پـرنس ١٩٨٢: ١٣٥) إذ إن ما لا يمكن سرده عادة ما يؤدى إلى صمت نصىٍّ أو إلى ما يسميه مائير ستيرنبرج "ثغرات" و"فجوات"[٢]: وفى الأمثلة التى سوف أستشهد بها ستصبح صريحة. وأركز فى تعريفاتى على استراتيجيتين لتمثيل ما لا يمكن سرده: **السرد الوهمى**: (*disnarration*) أى رواية ما لم يحدث بدلاً مما حدث، **وعدم السرد** (*unnarration*) أى الزعم بأن ما حدث لا يمكن إعادة روايته لغويًا، أو الإشارة بصراحة إلى أن ما حدث لن يُروى لأن روايته محالة.

التعريف الأول الذى يقول "ما هو غير جدير بالسرد" يوازى ما يسميه پرنس "ما لا يروى (the non-narratable) أو "الطبيعى" (normal) (پرنس ١٩٧٨: ٥٢). وهذه الأحداث تقع تحت "عتبة السردية" لأنها "بديهية" أى إنها أحداث أتفه أو أدنى مكانة من أن تستحق تمثيلها. وكما يقول پرنس "إذا أخبرت صديقًا لى عما فعلته يوم أمس، فمن الأرجح ألا أخبره أنى عقدت رباط حذائى" (پرنس ١٩٨٧: ١). ولكن الحدود المحيطة بها يجدر قوله، استنادًا إلى النوع الأدبى، قد تشمل مساحة شاسعة من 'الأرض' الطبيعية. ويخطر ببالى مشهد من فيلم "النجدة!" (*Help!*) لفرقة البيتلز الموسيقية، الذى أخرجه ريتشارد ليست (١٩٦٥) يبدو فيه ڤكتور سپينيتى وهو يدور ببصره فى المكان وعلى وجهه سيماء الألم أثناء مخاطبة ليو ماكيرن له فى التليفون اللاسلكى قائلاً "إنى أحرك قدمى اليسرى، إنى أحرك قدمى اليمنى". ففى القصص الواقعية الڤكتورية، كما هو الحال عند الشخصية التى يؤديها ماكيرن، نجد أن عتبة الجدارة بالسرد منخفضة حقًا. وبعض الروايات، مثل روايات أنطونى ترولوپ، حافلة بالسرد الذى يتضمن تفاصيل طبيعية أو عادية ذوات مستوى دلالى بالغ الانخفاض، انظر مثلًا:

> نهضت ليدى لوفتون وتنقلت فى الغرفة. حركت الجمر فى المدفأة بالمسعر ونقلت الشموع من مكانها، وقالت كلمات للدكتور جرانتلى، وهمست شيئًا ما لابنها، وربتت على خد لوسى، ثم قالت لفانى التى كانت موسيقية، إنهم يودون أن يستمعوا لبعض الموسيقى، وانتهى بها الأمر إلى أن وضعت يديها على كتفى جريزيلدا قائلة لها إن مقاس سترتها مناسب تمامًا.

(ترولوپ [١٨٦١] ١٩٨٧: ١٥٨]

يقول لنا الراوى عند ترولوپ إن ليدى لوفتون كانت تحاول أن تجعل جميع الضيوف يشعرون بالراحة فى حفلتها، مُقَدِّمًا تفاصيل كثيرة. ومع ذلك، فحتى فى هذه الفقرة، لا نجد ذكرًا لحركة أقدام ليدى لوفتون، أثناء انشغالها الشديد، ولا غمز عينيها، ولا تسارع نبضها، فهذه تفاصيل "بديهية"، وإذن فإن هذه التفاصيل إلى جانب أخرى

لا تحصى، لا يدرجها ترولوپ فى رسم الخطوط العريضة للمشهد، أى إنها لا تروى لأنها مسلَّمٌ بها. وكذلك جميع ما فعلته ليدى لوفتون منذ أن غادرت فراشها ذلك الصباح وحتى بدأت الحفلة فى المساء، فكلها غائبة عن النص. وهى تفاصيل لا دلالة لها، دون مبالغة، ولا حاجة لروايتها. وبالنسبة لهذه الفئة أود استبدال مصطلح "ما دون السرد" بمصطلح پـرنس "ما لا يُروى"، حتى أفرق بينها وبين الفئة الأكبر "ما هو غير جدير بالسرد" أو "ما لا يقبل السرد"، و پـرنس لا يفرق بينهما. ففى القصص الواقعية لا يتميز ما دون السرد بأنه سرد وهمى، ولا بأنه عدم السرد، بل إنه مثل ما لا يروى عند پـرنس يتميز حضوره المميز له بغيابه.

ما فوق السرد: ما لا يمكن أن يُروى لأنه يتعذر التعبير عنه

والنوع الثانى مما لا يُروى، أى "كل ما لا يقبل السرد" يتضمن الأحداث التى تستعصى على السرد، فهو يولى الصدارة لعجز اللغة، أو للصورة البصرية حتى يحقق التمثيل الكامل، حتى للأحداث الخيالية. وما فوق السرد يمثل الفئة التى كثيرًا ما تشكل المناسبة اللازمة لما أسميه "عدم السرد" فى النصوص الواقعية الكلاسيكية، ابتداء من لجوء تريسترام شاندى إلى صفحة من السواد الكامل باعتبارها التعبير المضاد (the antiexpression) عن حزنه على وفاة "يوريك المسكين" (ستيرن [١٧٥٩] ١٩٦٧: ٢٣٢) والاستمرار وفقًا لتقاليد العاطفية المسرفة حتى يصل إلى قول الرواة "لا أعتقد أننى أعرف أية كلمات يمكنها التعبير" عن خصائص المشاهد المشحونة بالعواطف (أولكوط [١٨٦٨] ١٩٨٣: ١٨٧(. فالراوى العاطفى عند لويزا ماى أولكوط عادة ما لا يروى مثل هذه اللحظات، مدليًا بتعليقات مثل "إن تخيل الصدمة التى تلقتها أفضل من وصفها" (ص ٣٥٩) أو "انطلقت بيث فألقت نفسها فى أحضان والدها. لا تأبه لما حدث مباشرة بعد ذلك، فإن القلوب المفعمة بالفرح فاضت فاكتسحت مرارة الماضى ولم تترك إلا عذوبة الحاضر" (ص ٢٠٦). هذا نموذج لما لا يروى لأنه يستعصى على التعبير: فلدينا أحداث تستحيل إعادة روايتها وحسب. وهكذا نجد أن ما فوق السرد نمط من هذه الأنماط الأربعة فى فئة ما لا يروى، وهو يتسم دائمًا بوجود شكل إنكاريٍّ صريح أسميه أنا "عدم السرد".

المضاد للسرد ينتهك القوانين الاجتماعية أو المحظورات العرفية، ولهذا السبب يظل مسكوتًا عنه. وهذا لا يقبل السرد مثل "الذى لا يدعو إلى السرد" بالمعنى المحدد وهو أن يدفع إلى استجابة "لا داعى لها" (والعبارة التى خطرت لى هى التى يستخدمها الناس فى لوم بعضهم بعضًا على إبداء ملاحظة وقحة أو غير لائقة [وهى "لم يكن لهذا داعٍ"].) فالجنس فى الروايات الـڤـكتورية الواقعية، مثلاً، مضاد للسرد دائمًا، ولا يمكن أن يعرف إلا بنتائجه عندما تبدى فى الحبكة (على سبيل المثال فى وجود مواليد جديدة، أو قلوب محطمة، أو صيت ضائع). وكما ذكرت فى غير هذا المكان يستخدم القص الـڤـكتورى التلطف فى التعبير، والإشارة [إلى شىء خارج النص]، والمجاز، خصوصًا الكناية للدلالة على وجود رابطة جنسية بين الشخصيات، لكنه لا يستخدم السرد مطلقًا، بل وحتى 'عدم السرد' من النوع الذى تستخدمه الروايات فى الحقبة قبل الحديثة لتمثيل الأثر العاطفى(٣). ويصدق هذا على معظم وظائف البدن فى القصص الـڤـكتورية، لا الجماع وحسب، بل التبرز خصوصًا، وهكذا فعندما يجعل چـيمز چـويس بطله ليوپـولد بلوم فى رواية يوليسيز يجلس على مقعد المرحاض فإنه ينتهك بذلك أشد انتهاك الحدود الـڤـكتورية لعدم السرد بتغيير حدود المضاد للسرد.

وبعض روايات القرن العشرين مثل **أبسالوم، أبسالوم!** لوليم فوكنر أو **المحبوبة** لتونى موريسون، إذا اقتصرنا على مثالين فقط من بين إمكانيات كثيرة، تتحدى عدم السرد لنوع آخر من المحظورات الاجتماعية، وهو الصمت الناجم عن الصدمة العصبية. ويمكن أن نقول إن هاتين الروايتين تدوران حول الكفاح فى سبيل قول ما لا ينبغى أن يقال، افتراضًا، أى ما تقرر كتمانه من التاريخ ومن وعى الشخصيات أنفسها. والغموض الذى كثر التعليق عليه لقول الراوى فى **المحبوبة** "لم تكن تلك قصة تقبل النقل" يجمع، فى رأى شلوميت ريمون-كينان، بين "القبول والرفض، فهو أمر بالتذكر وتوصية بالنسيان" (ريمون-كينان ١٩٩٦: ١٢٣) وبذلك يشير إلى الصعوبات التى تكتنف الشروع فى سرد ما هو محظور مضاد للسرد. وإذا كان عبداللطيف خياطى يقدم الرأى المُقْنِعَ القائل بأن رواية **المحبوبة** تتعامل مع "اللغة الغامضة لما يستعصى على التعبير" (خياطى ١٩٩٩: ٣١٥) وهو ما يوحى بأنه لا يمكن أن يروى (أو أنه فوق

السرد) أقول إن قصة سيث، وقصة المحبوبة أيضًا، تروى فعلًا آخر الأمر فى ثنايا الرواية، وأما ما تعرض للقمع أو الكتمان لأنه لا ينبغى أن يروى، فهو يلقى التعبير عنه قبل نهاية الرواية لأنه لابد أن يروى حتى يتحقق الشفاء، وأيضًا حتى تكتب الرواية! وخياطى محق فى قوله "إن صراع موريسون مع ما تجده شخوصها "لا يقال"، أى الخوف من أن يؤدى تذكر الانحطاط فى الماضى إلى خفض مكانتهم، وإهانتهم وجلب العار لهم، يتضح من محاولتهم إرغام أنفسهم على النسيان كأنما هو قصد منشود" (خياطى ١٩٩٩: ٣١٩). وقد أثبت كثير من المعلقين ومن بينهم خياطى أن ما بدأ باعتباره صدمة عصبية لا يمكن أن تروى فى رواية موريسون يتحول إلى شىء تمكن روايته، فى خطوات سردية تتجه صوب الاكتمال للشخوص وللنص نفسه.

ويمكن تصدير الصدمات النفسية فى القصص الواقعية فى العصر الڤكتورى باعتبارها مضادة للسرد أيضًا، أى باعتبارها واقعة خارج حدود ما ينبغى ذكره، ولكن حدود إمكانية السرد المذكورة أشد صرامة فى النصوص الڤكتورية منها فى نصوص القرن العشرين. فالكثير من الصدمات اتى تصيب الشخوص فى القصص الڤكتورية – حتى فى روايات الإثارة التى كتبها ويلكى كولينز، مثلاً – تقع خارج نطاق السرد المباشر، بل تنقل إلينا من خلال وسيط إذا نقلت إلينا على الإطلاق. والواقع أن الوصف المباشر أو المركز للصدمات النفسية نادر فى الروايات الڤكتورية، وهو ما يجعل الصدمة النفسية نوعًا مضادًا للسرد، ويمثله الصمت أساسًا أو بعض الفجوات فى النصوص الواقعية. وديڤيد كوپرفيلد فى الرواية التى كتبها تشارلز ديكنز وتحمل اسم البطل يمتنع عن سرد الصدمة النفسية التى عاناها فى طفولته فى مخزن ميردستون وجرينبى، إذ يقول "لا توجد ألفاظ تستطيع التعبير عن العذاب الذى كابدته روحى سرًّا وأنا أغوص فى هذه الصحبة... شاعرًا أن آمالى بأن أكبر وأصبح رجلًا مثقفًا متميزًا تنسحق داخل صدرى. والذكرى العميقة لما كنت أحسه من أننى أصبحت بلا رجاء اليوم... من المحال أن تكتب" (ديكتر [١٨٤٩ – ١٨٥٠] ١٩٨١: ٢١٠). وتعتبر ڤيليت، الرواية التى كتبتها شارلوت برونتى، مثالاً طريفًا للسرد الوهمى للصدمة النفسية، فى الفقرة الشهيرة التى تروى فيها الراوية المراوغة لوسى سنو ما مرت به فى سنوات المراهقة:

عدت إلى البيت، بعد أن غبت عنه ستة أشهر. وربما حدس أحدهم أننى كنت بطبيعة الحال سعيدة بالعودة إلى أحضان أقربائى، على أية حال، الحدس الودود لا يضر، ولنا إذن ألا نعارضه آمنين. لكننى بدلًا من الإنكار سوف أسمح للقارئ حقًّا أن يتصور حياتى فى السنوات الثمانى التالية، كسفينة نائمة فى جو السعادة والصفاء، فى مرفأ سطح الماء فيه ساكن كالزجاج، وربان السفينة ممدد على السطح الأصفر للسفينة، محياه يواجه السماء وعيونه مغلقة، كأنما انغمس فى صلاة طويلة... ولك أن تتصورنى آنذاك، فتاة مكتنزة الجسم، بلا عمل، أستمتع بدفء الشمس، سعيدة، وقد استلقيت على حشية فوق سطح المركب، تدفئنى أشعة الشمس الدائمة، وتهزنى النسمات العليلة البليلة. ولكن لا يمكننى أن أخفى أننى، فى هذه الحال، لابد أن أكون قد سقطت فى الماء، بطريقة ما، أو أن السفينة تحطمت قطعًا آخر الأمر، وتحفظ ذاكرتى بوضوح فترة ما.. فترة طويلة، من البرد، والخطر، والصراع. وحتى هذه الساعة، عندما يعتادنى الكابوس، أحس به يكرر اندفاع الأمواج بملحها اللاذع، فى حلقى، وضغطها ببرودة الجليد فى رئتىَّ. بل إننى أعرف بهبوب العاصفة، ولم تكن عاصفة ساعة واحدة أو يوم واحد... وفى النهاية فُقدت السفينة، وهلك بحارتها.

(برونتى [١٨٥٣] ١٩٧٩: ٩٤)

وأنا أسمى هذا سردًا وهميًّا لأن لوسى تروى ما لم يحدث، بطريقتين مختلفتين: فهى تزعم أولاً أنها لن تعارض "الحدس الودود" بأنها كانت سعيدة بالعودة إلى البيت، موحية إيحاءً قويًّا بأن الحدس خاطئ، وإن لم يكن فيه ضرر. وبعبارة أخرى فهى تقول إنها لن تنكر ما لم يحدث. وبعد ذلك تنتقل الفقرة إلى سرد وهمى تفصيلى، ولوسى تتلاعب بصورة العاصفة. لو أنها كانت تطفو فى راحة على وجه الأيام (وهو ما أوحت بأنه خطأ) فلابد أنها سقطت فى البحر، وأما وصف تحطم السفينة فلا يعدو كونه تشبيهًا بما نفترض أنه حدث "فى الحقيقة" للوسى. والاستعارة (التى يتضح أنها مستقاة من كابوس يشير إلى الصدمة التى لا يمكن ذكرها) تعتبر حكاية فى الوقت نفسه تروى قصة

تحطم سفينة لم تحدث، وتقدمها لوسى بدلًا من حكاية لم تقع. هذا سرد وهمى، وهو حل روائى ڤكتورى لسرد ما هو مضاد للسرد، أو ما ينبغى ألا يروى.

ما يتجاوز السرد: ما لا يروى بسبب الأعراف الشكلية

وتضم الفئة الأخيرة لما لا يسرد نهجًا ينتهك قانون النوع الأدبى من دون إدراك أنه "تحت السرد" أو "فوق السرد" أو "مضاد للسرد". فعلى سبيل المثال، نجد فى الرواية التى تجعل المرأة محورًا لها، كما أشارت إلى ذلك نانسى ك ميلر (١٩٨٠) إشارة لا تنسى، أن البطلة لا يمكن فى النهاية إلا أن تتزوج أو تموت. وأعتقد أن قوانين أعراف الأنواع الأدبية أكبر مرونة من قوانين الأعراف الاجتماعية، وقد أدت على امتداد التاريخ الأدبى إلى نماذج لعدم السرد أكثر حتى مما أدت إليه المحظورات. ودائمًا ما تبدو الحيرة على وجوه طلابى حين أخبرهم أن النساء الڤكتوريات الحقيقيات كانت قصص حياتهن تحفل بإمكانيات أكبر كثيرًا مما يتاح لبطلات الروايات الڤكتورية: وهذا معارض للحدس، لأن القصة الخيالية لا يحدها، فيما يبدو، إلا الخيال، وأما "الحياة الحقيقية"، كما يسميها الطلاب، فكان عليها أن تلتزم بما يمليه "المجتمع"، كما يسميه الطلاب. وأنا أشرح لهم أن الكثير الكثير من الفتيات لم يتزوجن أو يمتن، ولكنهن (مثل چين أوستن، والأخوات برونتى الصغيرات، وچورج إليوت، اللاتى سارت حيواتهن فى طرق تختلف اختلافًا كبيرًا عن حياة بطلاتهن) وجدن طرائق أخرى للانتقال من الشباب إلى النضج. وأما البطلات فى الروايات التى كتبت فى الفترة ما بين بداية القرن التاسع عشر إلى منتصفه، فلم يكن من المتصوَّر إطلاقًا أن يجدن نهاية تختلف عن الزواج أو الموت: كم منهن نشرن روايات، أو تقبلن بسرور تولى إدارة المنزل مع شقيقات لم يتزوجن، أو انخرطن فى عمل مهنى؟ وكما لاحظت الناقدات النسويات مرارًا وتكرارًا، كان تأثير الأيديولوجية السائدة على شكل القصص الخيالية أكبر وأقوى مما ينبغى. ومثل هذه القصة تتجاوز السرد فى تلك الفترة، فعلى الرغم من أنها يمكن أن تحدث فى "الحياة" فإنها لم تكن لتروى "فى الأدب".

وهكذا فإن اختيار روائى ڤكتورى نتيجة بديلة لحبكة زواج بطلة ما، كان يعنى محاولة سرد ما يتجاوز السرد. ومرة أخرى نجد أن رواية ڤيليت تقدم إلينا مثالاً

يوضح كيف ترسم شارلوت برونتى ما لا يقبل السرد، وفى هذه المرة لا تتوسل فقط بالسرد الوهمى، بل أيضًا بعدم السرد. إذ إن لوسى فى وصفها انتظارها عودة مسيو پـول بحرًا من أمريكا الجنوبية، تصل بالسرد إلى النقطة التى بدأ فيها الإبحار. وهى تشرع فى وصف آخر لعاصفة (مجازية؟ حقيقية؟ يمكن أن تكون هذا وذاك) ثم تتراجع عن 'قتل' بطلها، إذ إن موته يصبح متجاوزًا للسرد، وفقًا لقوانين النوع الأدبى الذى تكتبه:

توقفى هنا. توقفى فورًا. لقد قلت ما يكفى. لا تكدرى القلب الحنون الساجى: دعى الخيالات المشمسة تأمل. دعيها تتصور متعة الفرحة التى تبعث ناضرة من قلب الرعب العظيم، ونشوة النجاة من الخطر، والمهلة الرائعة للبعد عن الرعب، والعودة المثمرة. دعيها تصور التلاقى وحياة هانئة لاحقة.

(برونتى [٨٥٣] ١٩٧٩: ٥٩٦)

هذه كلمة لوسى الأخيرة عن مصير [مشروع] زواجها بالمسيو پـول، وإذا كانت شارلوت برونتى قد كتبت الخاتمة على هذا النحو لترضى والدها پـاتريك برونتى – الذى دعاه ضيقه بنهاية لوسى غير التقليدية إلى أن يطلب من ابنته مساحة ما للأمل – فإن معظم الشراح يتفقون على أن القصة لا تثير أى شك فى أن مسيو پـول يعتبر فعلًا فى عداد الموتى. وكما كان الحال فى المثال المضاد للسرد عاليه، تقدم لوسى سردًا وهميًا للنهاية، إذ تروى ما لم يحدث ("نشوة النجاة من الخطر، والمهلة الرائعة للبعد عن الرعب، والعودة المثمرة"). ولكن السرد الوهمى يقدم هذه المرة من خلال عدم السرد. "قلت ما يكفى". أى إن عدم السرد يذكر ما لن يروى، ولكن ليس لأنه فى هذه الحالة تافه، أو يستعصى على التعبير، أو من المحظورات الاجتماعية، ولكنه مما يتجاوز السرد فى الرواية الـڤـكتورية، وهو لا يروى، إذ لا يصح أن يروى.

السرد الجديد فى الأفلام: توسيع حدود ما لا يمكن سرده

أنتقل الآن إلى أمثلة تبين كيف يمكن الاستفادة من المفردات التى تصف ما لا يمكن سرده فى وصف التغيرات فى الشكل النوعى، وهى أمثلة من الأفلام التى اشتهرت فى الولايات المتحدة فى مطلع القرن الحادى والعشرين. فالسينما تصور بالمعنى الحرفى للكلمة التغيرات والتطورات فى الشكل، وأحيانًا ما تؤدى تجارب فيلم معين فى توسيع حدود ما يمكن سرده إلى توعيتنا بوجود نوع مما يستعصى على السرد لم نكن ندرى بوجوده. وهكذا فإن الأمثلة التالية حالات تمثل التعامل السينمائى مع ثلاث من فئات ما يستعصى على السرد فتكشف بذلك لنا عن حدود النوع، وتقوم فعلًا فى بعض الحالات بتوسيع هذه الحدود، الأمر الذى يؤدى بدوره إلى توسيع إمكانيات السرد السينمائى(٤).

ما دون السرد

تتفاوت 'عتبة' ما يمكن سرده تفاوتًا كبيرًا ما بين أنواع الأفلام، مثلما تتفاوت بين الأنواع الروائية، وبعض الأفلام التجريبية (مثل أول فيلم يخرجه آندى وورهول بعنوان **النوم** [١٩٦٣] أو فيلم **أغرب من الفردوس** للمخرج چيم يرموش [١٩٨٤]) تشكك فى وجود أى شىء خارج نطاق ما يمكن سرده. ففى هذه الأفلام لا يحدث شىء على الإطلاق على مستوى الحبكة، ومن ثم فكل إيماءة، أو شهيق أو زفير، أو طرفة عين يصبح حادثة جديرة بالتمثيل السردى. وأمثال هذه التحديات لمعايير ما دون السرد قد انتشرت فى الآونة الأخيرة فى الأفلام الجماهيرية، وكانت لهذه أحيانًا أغراض جمالية محددة، كما يحدث فى أحد مشاهد فيلم **الأمريكية الجميلة** من إخراج سام منديس (١٩٩٩) مثلما تتمهل الكاميرا لمدة ٦٠ ثانية طويلة أمام صورة حقيبة من البلاستيك أطارتها هبة ريح عاصفة فظلت معلقة فى الهواء أمام جدار من القرميد، ويقول المخرج الشاب عنها فى الفيلم "إنها أجمل شىء صورته فى حياتى"، وكانت لبعضها فى أحيان أخرى أغراض أخلاقية أو سياسية صريحة، ومن الأمثلة الممتازة فيلم **ثلاثة ملوك**،

الفيلم الذى يعارض حرب الخليج وأخرجه ديـڤـيد أ. راسيل عام ١٩٩٩. فعندما يطلب أحد الأشخاص من شخص آخر أن يتأمل تأملاً جادًّا مايحدث حين تطلق الرصاص على أحد، يعرض الفيلم صورة جندى أصيب بطلقة قاتلة، لكنه بدلًا من التركيز التقليدى على المظهر الخارجى للجسم وهو يتهاوى ساقطًا على الأرض، تنتقل الكاميرا فجأة إلى الصورة الداخلية التى أعدها الحاسوب للحم والأعضاء أثناء تمزيق الرصاص الدخيل لها، بالمؤثرات الصوتية اللازمة. كان الضرر الداخلى الذى تحدثه الرصاصة حتى تلك اللحظة يعتبر فى أفلام هوليوود مجموعة من التفاصيل الواقعة دون السرد، ما دامت شيئًا مُسَلَّمًا به. ولكن تقنية راسل التى تقدم تشريحًا عنيفًا لما يعتبر "طبيعيًّا" وسعت نطاق ما يقبل السرد فى الأفلام المعاصرة، وبذلك غدت تثير الشك فى حقيقة ما لا نحتاج إلى روايته. وعندما نقلت محطة التليـڤـزيون الأمريكية CSI هذه التقنية فى تصدير الجسد الجريح، زادت ألفة المشاهدين لها وفقدت قيمة رفع مستوى الوعى التى تتمتع بها فى **ثلاثة ملوك**. ولكنها فى ذلك الفيلم تعتبر سردًا جديدًا، وأما بعد أن شاعت الصورة فى أحد مسلسلات محطة التليـڤـزيون، فقد أصبحت من أعراف نوع تغير فى الآونة الأخيرة.

المضاد للسرد

توجد أمثلة أكثر من أن يحصيها العد للطرائق التى انتهكت بها الأفلام المعاصرة الأعراف أو المحظورات الاجتماعية، بتمثيل موضوعات كانت تعتبر فى الماضى خارج 'الحدود'، ومن ثم فسوف أقتصر فى أمثلتى الشارحة على أشد النماذج الذى خطرت ببالى حيوية وهو فيلم **ليالى البعبع** من إخراج پـول توماس أندرسون عام ١٩٩٧. يدور الفيلم حول قصة طويلة ومعقدة محورها ضخامة قضيب أحد أبطال الأفلام الإباحية، ثم ينتهى بصورة فى المرآة للعضو نفسه، وتلك حالة نادرة من حالات المعاملة الحرفية للآلة التى تحرك هذا الفيلم الذى تقوم على الحركة (آكشن) بل ومعظم أفلام هوليوود المنتمية للنوع نفسه. ولما كان جانب كبير من الفيلم، مثل الكثير من أفلام الحركة، يدور حول استحالة إطلاع الجمهور على حقيقة ضخامة العضو، فإن الكشف البصرى عنه

فى النهاية يمثل صدمة للجمهور. وتمثل هذه اللحظة فى **ليالى البعبع** ، سردًا جديدًا، وذلك فى فيلم هوليوود المذكور، ولكنها لن تكون لحظة مميزة فى فيلم إباحى، مثلما تبدو فى صورة فوتوغرافية للمصور روبرت مابلثورپ. والسرد الجديد الذى يوسع من حدود ما نعتبره مضادًّا للسرد فى نوع معين (فى هذه الحالة التيار الرئيسى لأفلام الحركة) يستطيع أن يستعير شيئًا من نوع آخر (وهو هنا الفن الإباحى أو فنون أصحاب الميول الجنسية المثلية) وأن يستولى على صور أو عناصر قصصية تمثل درجة أشد ثورية فى معارضتها للأعراف فى أشكالها الأولى. لكنه ما إن يظهر القضيب فى **ليالى البعبع** حتى يدخل مفردات الأعراف فى أفلام هوليوود. فهو يعود للظهور بعد عامين، مثلًا فى مشهد غرفة الملابس الرياضية فى فيلم أخرجه أوليڤر ستون عام ١٩٩٩ عن كرة القدم بعنوان **فى أى أيام الأحد**.

ما يتجاوز السرد

ومن الأطرف، فيما أرمى إلى تبيانه، تلك الأفلام التى تتحدى الأعراف الشكلية من خلال السرد بالصور البصرية لأحداث قد لا تتمتع بأهمية اجتماعية،ولكنها كانت مستبعدة حتى الآن مما تصوره الأفلام. وأنا أقرأ أول فيلم طويل يخرجه سپايك لى بعنوان **لابد أن تنال ذلك** (١٩٨٦) باعتباره محاولة شكلية لسرد مشاهد كانت تمثل تجاوزًا للسرد فى التيار الرئيسى للأفلام حتى تلك اللحظة، إذ يعرض هذا الفيلم بالتفصيل مشهدًا لامرأة سوداء تمسح بالزيت صلعة رجل أسود، فهما زوجان أمريكيان من أصل إفريقى يقومان برقصات تشبه رقصات فريد أستير وچنچر روچرز فى فيلم مصور بالألوان الطبيعية ومبنى على قصة حب فى الخمسينيات، كما يتضمن الفيلم اغتصاب رجل أسود لامرأة سوداء إلى جانب صور كثيرة أخرى لم تكن أفلام التيار الرئيسى قد صورتها من قبل. ويعتبر تقديم هذه الصور فى هذا الفيلم سردًا جديدًا (أو هو يصبح سردًا جديدًا حين يتحول مشروع الفيلم المدرسى الذى أخرجه سپايك لى إلى فيلم يراه أفراد الجمهور فى دور العرض) وهو يقدم إليهم ما يُقبل تقديمه فى أفلام هوليوود بصفة عامة.

وتشكل الأعراف التى تحكم خط الحبكة وإغلاقها حدًّا آخر من حدود ما يقبل السرد فى التيار الرئيسى للأفلام. وأما "ما يقبل السرد" بهذا المعنى فهو ما يمكننا أن نتصور حدوثه داخل حبكة نوع فنى أُنتج فى زمن محدد ومكان محدد، وأما عكسه، أى "ما يتجاوز السرد" فيمكن تعريفه بأنه "ما لا يمكن تصور حدوثه". فعلى سبيل المثال، تقضى أعراف الأفلام الكوميدية الكلاسيكية القائمة على قصة حب بألا تموت البطلة فى النهاية، وبألا يهجرها حبيبها الذى يقوم بالبطولة أمامها؛ بل وليس من المقبول فى هذه الأفلام أن تقرر أن تتركه آخر الأمر للحصول على عمل أفضل فى مدينة أخرى. فأمثال هذه الخواتيم تتجاوز السرد. أى إنها **لا تروى** لأن الأعراف التى تحكم هذا النوع أثبتت أنها أقوى من أن تسمح بها وإلا أفسدت النوع المذكور. ولكن بعض الكوميديات المعاصرة فى هوليوود والمنتمية إلى هذا النوع قد وسعت من الخواتيم المتجاوزة للسرد (مثل فيلم **زفاف أعز أصدقائى** الذى أخرجه ب. ج. هوجان عام ١٩٢٧، ومثل **مناط حبى** الذى أخرجه نيكولاس هيتنر عام ١٩٩٨) وذلك بإضافات ذكور ذوى ميول جنسية مثلية فى العلاقات الغرامية واختتام قصة البطلة ببعض البدائل للزواج. وما دامت تقاليد السرد الجديد تتيح لانغلاق الحبكة المتجاوزة للسرد إمكانية الانفتاح السردى على هذا النحو، فإن الخصائص المميزة لنوع كوميديا الحب قد تغيرت.

السرد الوهمى وعدم السرد فى السينما

إذا كان معنى السرد الوهمى ينحصر فى رواية ما لم يحدث، فإن الكثير من الأعراف السينمائية المألوفة يمكن أن تعتبر سردًا وهميًّا، بما فى ذلك الفانتازيا أو حكايات الأحلام ووجهات النظر الفردية. ولكن بعض اللقطات الفانتازية المتتابعة فى أحد الأفلام يمكن أن تمثل قطعة عادية من السرد، فالفيلم يقول لك إن البطل يتصور هذا الحدث الخيالى أو الحلم، ويدل الفيلم على ذلك بإشارات معينة (مثل استيقاظ البطل فجأة) حتى يدرك المشاهد أن الحدث ينبغى ألا يعتبر تمثيلاً للحقيقة الواقعة فى السياق التمثيلى للفيلم. وكثيرًا ما يحدث أن يؤدى تركيز الأحداث فى بؤرة تمثل وجهة نظر الراوى إلى نتائج مضمرة عما يحدث فى "الواقع" وهى نتائج زائفة، ثم تصحح فى آخر الفيلم: ومن

نماذج إخراج ريتشارد رش لفيلم لـپيتر أوتول عام ١٩٨٠ عنوانه **ممثل الخدع السينمائية**، أو إخراج فرانسيس فورد كوپـولا عام ١٩٧٤ لفيلم **المحادثة** بطولة چـين هاكمان، أو منذ آونة قريبة. فيلم **المشتبه فيهم المعتادون** الذى أخرجه بريان سنجر عام ١٩٩٥. ففى كل فيلم من هذه الأفلام يتبين من يشاهده للمرة الأولى، - بصدمة يشاركه فيها أحد الشخوص الرئيسية – أن العالم الذى يمثله الفيلم ليس فى الحقيقة ما كان يبدو عليه. ولكن هذه الأفلام لا تقدم سردًا وهميًّا، فالقصة السينمائية قدمت الأحداث نفسها طول الوقت، ولكن الاختلاف يرجع إلى تفسير ما حدث، لا فى تقديم ما حدث.

وأنا أفضل الاحتفاظ بمصطلح "السرد الوهمى" لإطلاقه على التقنية المستخدمة فى العديد من الأفلام الحديثة التى تقدم صورًا مختلفة بالتناوب للقصة نفسها، من دون أن نحدد أى صورة منها باعتبارها تمثل "فعلًا ما حدث" فى عالم القصة قبل نهاية الفيلم. ومن الأمثلة على هذا النوع فيلم **اجرى يا لولا اجرى**، من إخراج توم تيكوار، وهو فيلم ألمانى صور عام ١٩٩٨، وعرض فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٩٩، ونرى فيه البطلة التى يظهر اسمها فى العنوان وقد تأخرت على موعد غرامى، وهو الذى يؤدى إلى سلسلة من العواقب الوخيمة المتسمة بالعنف والتى تؤدى إلى نهاية فاجعة. وكما هو الحال فى لعبة من ألعاب الـڤـيديو حين يعيدها اللاعب المصر على الفوز إلى نقطة البداية باستمرار(٥)، يرجع الحدث إلى نقطة البداية أكثر من مرة، وعندما تختتم الصورة الأخيرة للقصة، نجد أن الكوارث التى كانت تحيط أشد إحاطة بالبطل قد انزاحت آخر الأمر. ونجد بناءً مماثلاً مبنيًّا على علاقة طارئة بين الأحداث يحكم السرد فى الفيلم الذى أخرجه فيشر ستيڤـنز بعنوان **مجرد قبلة** (٢٠٠٢) وفيه تؤدى خيانة [زوجية] إلى عدد من حالات الانتحار، والحوادث، والأفعال الوحشية، وحالات القتل العمد، ثم ير جع زمن القصة إلى نقطة البداية، فيمحو القبلة التى تمثل الخيانة، الأمر الذى ينهى الفيلم نهاية أقل عنفًا وأشد هناءً وسعادة. وتقول حجتى إن الصورتين العنيفتين فى **اجرى يا لولا اجرى** وفى **مجرد قبلة** تمثلان السرد الوهمى لأن الفيلم يولى الأولوية للخاتمة السعيدة التى تأتى فى آخر الفيلمين. وتوجد أفلام أخرى ذوات أبنية

مماثلة (مثل فيلم **الأبواب المنزلقة** للمخرج پيتر هويت، ١٩٩٨، وفيلم **التطويع** للمخرج سپايك چونزى، ٢٠٠٣) تستنفد حدود تعريفى للسرد الوهمى، لأنها لا تقدم صورة مفضلة يختارها المُشاهد من بين شتى صور السرد التى يقدمها. فالتقنية فيها 'بعد حداثية' وتحمل أوجه شبه شديدة بقصص العالم البديل أو الأكوان المتوازية التى تتسم بها أفلام وروايات الخيال العلمى، حيث نجد أن السؤال عما يُفترض أنه حدث "فى الحقيقة" سؤال لا إجابة له آخر الأمر، حتى فى إطار الشروط التى وضعها النص.

وأما الفئة التى أراها أشد هذه الفئات إبهارًا، وأشدها مراوغة أيضًا، فى هذا التقسيم للأفلام التى تتضمن ما لا يروى، فهى فئة "عدم السرد"، أو تأكيد الراوى أن ما حدث لا يمكن تقديمه فى القصة. وأما الأمثلة الواضحة الوحيدة على عدم السرد فى الأفلام فقد وجدتها فى كلاسيكيات هوليود المنتجة فى حقبة مبكرة، مثل الفيلم الرومانسى الذى أخرجه ليو مكارى عام ١٩٥٧ بعنوان **علاقة غرامية لا تنسى**. ففى هذا الفيلم يتبادل البطل والبطلة قبلة لا نراها على الشاشة التى تعرض الجسمين حتى الوسط فقط. والقبلة نفسها يتركها المخرج لخيال المُشاهد، والاقتصار على تصوير النصفين السفلين ذو غرابة شديدة كأنما يقصد أن يقول إن هذه القبلة يستحيل تقديمها فى القصة. وهذا يصور ما فوق السرد، أو ما لا يمكن أن يروى لأن التعبير عنه محال، أى إنه يستعصى على السرد. وإذن فإن القبلة هنا "ليست مروية" لأنها تقع خارج إطار الصورة فى الفيلم، ولا يرجع سبب ذلك إلى الحشمة أو التأدب أو معايير الرقابة فى هوليوود، بل إنه وسيلة سردية للإشارة إلى أن العاطفة فى هذه اللحظة تتجاوز التقديم. ويقدم فيلم **جنون** لألفريد هيتشكوك (١٩٧٢) حالة مماثلة، فى المشهد الذى تتابع فيه الكاميرا درجًا صاعدًا ثم تقف خارج باب شقة تتعرض امرأة داخلها لجريمة قتل وحشية؛ وذاك ما نراه أيضًا فى الفيلم الذى أخرجه چون فورد عام ١٩٥٦ بعنوان **الباحثون**، إذ ينظر فيه چون وين من النافذة فى أحد المشاهد إلى الدمار الذى أحدثته غارة من غارات الهنود الحمر على منزل أحد المستوطنين، ولكن الكاميرا تركز على ظهره لا على ما تشاهده عيناه. وفى الحالتين نجد أن عدم السرد يؤكد أن المشاهد نفسها ذات فظاعة لا توصف، أى فوق السرد. والوسيلة الوحيدة لسردها عدم سردها. ويبدو أن ما فوق السرد فى الأفلام المعاصرة يوجد بالدرجة الأولى فى أفلام الرعب. فعدم

رؤية الشيء المرعب قد تأتى بخوف أكبر مما تأتى به المؤثرات البصرية ذات الحيوية الشديدة، كما هو الحال فى فيلم **مشروع ساحرة بلير** الذى أخرجه دانييل ميريك وإدوارد سانشيز عام ١٩٩٩. فالفيلم يستخدم الكاميرا المحمولة باليد والموقف الوثائقى الخيالى لتضليل توقعات الجمهور، ومن ثم فهو يقدم توسيعًا لنطاق فيلم الرعب برفضه سرد مصدر الرعب.

أرجو أن تكون هذه الأمثلة من روايات العصر الـڤـكتورى والأفلام المعاصرة قد بينت أن وجود المفردات اللازمة لمناقشة أنواع عدم السرد أو ما لا يروى مفيد فى التعرف على التغييرات المحددة فى النوع على مر الزمن. فالفقرات التى تتضمن السرد الوهمى وعدم السرد دلائل تشير إلى ما هو فوق السرد، وما هو مضاد للسرد، وما هو متجاوز للسرد فى أى نوع فى لحظة معينة، وتميز ما لا يمكن أن يروى، أو ما لا ينبغى أن يروى، أو ما لا يروى وحسب مع الإبقاء على استحالة سرده، فإن مرماى هو تقديم طريقة للحديث عما لا ترويه القصص[٦].

الحواشى

١- ناقش بريان ريتشاردسون موضوعًا مماثلاً فى مقاله "عدم السرد فى القصص الخيالية"" ("Denarration in Fiction") (٢٠٠١) ولكنه كان يَسُكُّ مصطلحًا جديدًا للظاهرة التى لاحظها.

٢- انظر **شعرية قصص الكتاب المقدس** (ستيرنبرج ١٩٨٥، خصوصًا ص ٢٣٥-٢٥٨).

٣- انظر "سرد ما لا يسرد" (وورهول ١٩٩٤: ٨٥-٨٨).

4 For examples of the supranarratable in film, see the section on unnarration in film, below.

٥- أشار توم هوبلن (٢٠٠٠) إلى وجود توازيات بين قصة **اجرى يا لولا اجرى** وبناء ألعاب الـڤـيديو، معتبرًا أن الجمهور مع لولا من اللاعبين. وأود الإعراب عن شكرى لألان ناديل لأنه وجهنى نحو هذا المقال.

٦- أود الإعراب عن امتنانى للمعونة الكبيرة التى تلقيتها فى هذا المشروع من: إيما كافالينوس، وپـيجى فيلان، وجاى كلايتون، وتود ماجاون، وچـيمز ڤـيـڤـيان، وپـيتر رابينوڤـيتز، وچـيم فيلان.

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Alcott, L. M. ([1868] 1983). *Little Women*. Toronto and New York: Bantam.

Brooks, P. (1985). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage Books.

Brontë, C. ([1853] 1979). *Villette*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Dickens, C. ([1849–50] 1981). *David Copperfield*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Khayati, A. (1999). "Representation, Race, and the 'Language' of The Ineffable in Toni Morrison's Narrative." *African American Review* 33(2), 313–24.

Miller, D. A. (1981). *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Miller, N. K. (1980). *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722–1782*. New York: Columbia University Press.

Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, and Amsterdam: Mouton.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Prince, G. (1988). "The Disnarrated." *Style* 22(1), 1–8.

Richardson, B. (2001). "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others." *Narrative* 9(2), 168–75.

Rimmon-Kenan, S. (1996). *A Glance Beyond Doubt*. Columbus: Ohio State University Press.

Sternberg, M. (1985). *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.

Sterne, L. ([1759–67] 1967). *Tristram Shandy*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Trollope, A. ([1861] 1987). *Framley Parsonage*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Warhol, R. R. (1994). "Narrating the Unnarratable: Gender and Metonymy in the Victorian Novel." *Style* 28(1), 74–94.

Whalen, T. (2000). "Run Lola Run." *Film Quarterly* 53(3), 33–40.

الفصل الخامس عشر

الوعى الذاتى باعتباره مَعْلَمًا سَرْدِيًّا وقُوَّةً سَرْدِيَّة: الرواة فى مقابل المخبرين ودورهما فى تشكيل النوع الأدبى

مائير ستيرنبرج

النفس والفعل والبث(*): توحيد المجال السردى

فى قصة الفاعلية البشرية – وهى التيار الرئيسى للأنواع الأدبية – تتميز الحالة السردية نفسها بالخطاب الخاص، فالشخصيات إن شئنا الدقة، لا تحتاج إلى محادثة بعضها بعضًا على الإطلاق، ولكنها لابد أن تفكر أثناء الفعل. والمعتاد أن تفعل هذا وذاك، مُغَيِّرَةً أصواتها (ومجالاتها وأولوياتها وضروب سلوكها) على المحور الاجتماعى/ السِّرِّى. بل إن معظم النصوص السردية تجمع بين الحياتين العامة والخاصة للشخصيات، لغوية وغير لغوية، ولو اقتصر السبب على أن منطق الفعل يتضمن منطق النفس، والعكس بالعكس. ويصدق هذا تعريفًا، حتى عبر الوسائط المختلفة، وداخل النموذج الغائى للفاعلية: من التوجه إلى الغايات عند أرسطو بصفة عامة إلى نهج حلِّ المشكلات الخاص بالمذهب المعرفى. وإذن فإن الفاعل يلعب دورًا آخر هو الذات، وتُدَبِّرُ المحاكاة أذهانًا مجسدة، والعنوان الذاتى يوضح و/أو يتوازن مع المعاملات السافرة مع العالم، وليس الحوار بأقلها أهمية. انظر وحسب فى الدور الذى تلعبه وجهة نظر الفاعل فى التسلسل الغائى – الأمل، الخوف، الهدف، الدافع، التخطيط، المعرفة، الأيديولوجيا – سواء كان سببًا للفعل أو نتيجة له. وأما من ناحية القارئ، فانظر كيف يؤدى ظهور أو اختفاء أو توقيت أمثال هذه الآراء والقوى على سطح القصة إلى التأثير فى تحليلنا للديناميات المُنَفِّذَة: ما بين اليقين والفرضيات التى تسد الفجوات، وبين

(*) المقصود بالبث ما نسميه الإرسال فى المصطلح الإذاعى، أو النقل فى غير ذلك المجال.

السخرية والجهل، وبين التشويق والفضول أو الدهشة، وبين الانغلاق والانفتاح، على سبيل المثال(*).

وتتفاوت تجليات الحياة السرية وحدها، مثلما تتفاوت علاقتها بالساحة الاجتماعية، وبالعالم فى حالة الفيض، وبالنص السردى كله. فإلى جانب الكشف عنها فى الأحداث المتتابعة، تختلف التجليات اختلافات كبيرة فيما تصوره من أشياء، كالاختلاف بين الفكر الخاص، وبين الكلام وبين الكتابة أو بين أنماط الفكر نفسه، بما فى ذلك النموذج النفسى العامل، كما تختلف فى شكل ما تصوره: كأن يكون كلامًا مباشرًا، أو غير مباشر، أو حُرًّا غير مباشر، أو منظورًا بعدسة مقربة، أو كامنًا فى العالم الخارجى أو فى التصميم الفنى. (وسوف أشير لاحقًا إلى اختلافات أدق). وتتفاوت العلاقات أيضًا فى الحركة أو التوازن أو الترتيب الهرمى بين المجالين العام والخاص، حتى نصل إلى عكس منزلة العام والخاص، مثل المقابلة بين ملحمة الأوديسية ويوليسيز. ولكن الفعل يحقق التوأمة –بل الامتزاج – دائمًا مع التأمل، مثلما يندمج وضع الحبكة مع المنظور، بسبب اشتراكهما فى مرفأ واحد هو النفس.

وعلى مثل هذه القاعدة الأساسية، وعبر مثل هذا النطاق من المغايرة، نجد أن القصة، التى يُعرف عنها أنها أشد الأنواع الأدبية "حوارية" دائمًا ما تتضمن الخطاب "الأحادى"، [المونولوج] والأفضل أن أسميه الخطاب غير الواعى بذاته. وأعنى بتعبير الوعى بالذات وعى صاحب الخطاب أنه يخاطب جمهورًا، ويبث رسالة. والمصطلح بهذا المعنى الأساسى مستقل عن الصفات الأخرى المرتبطة به فى بعض استعمالاته الشائعة، فضفاضة كانت أم مثقلة بالقيم(١). كما إن عمق المعالجة، والسيطرة الصارمة، والطابع الأدبى، والصبغة الخيالية، والانعكاس على ذاته، على سبيل المثال، قد تصاحب الوعى الذاتى، وإن لم يكن ذلك ضروريًا، بل ولا يستبعدها تعريف الوعى الذاتى عنه.

(*) يتسم هذا المقال بالكثرة المرضية للمجردات (plethora of abstractions) وهى من سمات الفكر الألمانى، لكننى وجدت صعوبة أكبر فى 'حل' تلافيف الجمل إيضاحًا لمعناها، ومع ذلك فبعض التلافيف لا تزال قائمة [المترجم].

وبفضل هذه الخصيصة نجد أن ضروب الخطاب فى القصة تنتقل بين قطبين (أو تتناوب الاتصال ما بين) الرواة والمخبرين: فالرواة هم الذين يتواصلون مع غيرهم بشأن العالم، والمخبرون هم من يعيشون حياتهم السرية ودون أن يقصدوا يخبرون غيرهم بشىء ما، كأنما هم وسطاء فى عملية اتصال رفيعة المستوى.

فمن ناحية لدينا القناع الذى يرتديه فيلدنج فى رواية **توم چونز**، ويضاف إلى ذلك چان چاك روسو فى **اعترافاته**، وهمبرت فى **لوليتا**، أو أى كاتب حوارى فى عالمه، وكاتب المونولوج الدرامى فى مكان آخر، ولدينا من ناحية أخرى كاتب اليوميات السرية مثل صموئيل پيپس فى الحياة الحقيقية أو مثل بريچيت چونز فى القصص الخيالية؛ ومن يُلْقِى مناجاته الفردية بصوته، وهو عادة أقل شيوعًا، وكاتب المونولوج الداخلى الذى قد يقتصر على جملة واحدة أو يستغرق عملًا كاملًا. وأما فيما يتعلق بالإحساس بالبث، فلا توجد مفارقة فى كون الخطاب المتوجه للآخرين واعيًا بذاته وكون الخطاب الواعى بذاته غير واع بذاته! ولكن إذا كانت المفارقة الظاهرة للذات المتصلة بغيرها وغير المتصلة بغيرها تزعجك، فما عليك إلا استبدال مصطلحين آخرين بما سبق، وهما المدرك فى مقابل غير المدرك، أو ذو التركيز فى الآخرين فى مقابل ذى التركيز فى ذاته (ستيرنبرج ١٩٨٣ ب).

وأما فى مواجهة هذين القطبين فأعتقد أننا جميعًا نشعر أن الاختلاف بالغ الأهمية، ولو استند ذلك وحسب إلى معرفتنا بالهوة التى تفصل بين ما نرويه وبين ما نتكتمه، أى نبقيه سِرًّا فى أنفسنا أو حتى عن أنفسنا، مقترنًا فى الحالين بأساليب التقديم. ولذلك فمن الغريب أننا – نحن الباحثين فى علم السرد – لم نبذل مجهودًا يذكر للنظر فى هذا الاختلاف المضمر أو فى تأمله، متصورين إما أن أشباهنا فى قص القصص اليومية وإما أن المخلوقات الخيالية قد حرمت مما نتمتع به من إبقاء الحياةِ السريةِ سريةً، بفضل حدود البصيرة الإنسانية.

ولقد حاولت طويلًا أن أُولِى هذا المَعْلَمَ المكانة البارزة التى يستحقها، لكننى لم أحقق إلا نجاحًا محدودًا حتى اليوم. ففى أول كتاب لى عن الإخبار/ القراءة فى الزمن،

قدمت الوعى الذاتى باعتباره عاملًا أساسيًّا فى التفاعل بين محورين لوجهة النظر يتسمان بالعلم بكل شيء، وهما ما يتسم به صاحب الخطاب من إمكانية (أو مقدرة) وأدائه؛ ومن ثم فهو أيضًا عامل أساسى فى علاقة نوعية أكبر بين نظام وجهة النظر نفسه وبين الهيكل الزمنى أو حتى النص السردى كله[٢]. فإذا نظرنا فى دورى الحبكة التوءمين اللذين تقوم بهما النفس، وجدنا أن المسألة تتعلق بوحدة المجال نفسها.

وأقول بإيجاز إن جميع خيارات الخطاب يدفعها فى آخر المطاف (أو يحددها أو يبررها أو يُمْلى أنساقها أو يشرحها) الغرض التوصيلى الصامت للمؤلف، وإن المؤلف بدوره يمثل الدافع لهذه الخيارات من طريق السلسلة (أو الهدف) الخاص بالبث، وهو الذى يعتبر الوسيلة أو الوسيط ما بين الطرفين: طرف المؤلف وطرف القارئ، كما إن العمل بالبث الذى تقوم به كل حلقة من حلقات السلسلة يعتمد اعتمادًا حاسمًا – فى مبررات وجوده وشكله وتأثيره – على وعى هذه الحلقات بالبث، وإن يكن ذلك البث موجهًا إلى جمهور آخر غير المؤلف نفسه.

ومن جانب القارئ يصبح المسار عكسيًّا. إذ إننا حين نواجه 'البيانات' أو المعطيات فى صورتها المبثوثة إلينا، فإننا نقوم باطراد بالاستنباط (أو بإعادة الخلق إذا لزم الأمر) حتى نعثر على مسار للبث يمنح هذه المعطيات شكلاً عاملًا، وهو الشكل الذى نفترض أن من صممه هو من بدأ الاتصال أصلًا، فهو كتوم واعٍ بذاته، وهو النظير لنا. والمسار الذى نستنبطه يؤدى أصلاً هذا الغرض، وهو يحقق التناوب بين الرواة والمخبرين، أو التقاطع بينهم، وفق ما يناسبه، من بين شتى وسائل النقل (مثل الكتابة/ الكلام/ التفكير، ذو المعرفة/ غير المتنور، ذو العقل الراجح/ ذو العقل الجانح). ومثلما نقوم نحن من ذوى الدوافع بإضفاء أشكال معينة على البث – حتى أصغرها مثل جيوب المقتطفات المباشرة وغير المباشرة والحرة غير المباشرة – تضفى معالم معينة على مصادر البث: أى نُكْسِبُها ما يجعلها تنقل المعنى المقصود، ولو بصورة مؤقتة، للنص فى سياقه. وهكذا فإن القراءة، عميقة كانت أو بسيطة، تمثل عملية تقوم على التجربة والخطأ من أجل توفير الدافع للمعطيات حتى تؤتى أنسب ثمار وسيطة لها فى إطار أرجح القواعد والأهداف عند المؤلف.

وطبقًا لهذا، وبشرط أن نفهم وجهة النظر باعتبارها نظامًا مبنيًّا أو أعيد بناؤه للجمع بين الغاية والوسيلة، أو حقًّا بين الغاية والوسيط، نجد أن المَعْلَمَ الذى نحن بصدده يتراوح بين الثبات عند مصدر البث الأصلى، وبين المغايرة بل والسير فى عكس الاتجاه على امتداد السلسلة الوسيطة. وفى القصص الخيالية تنتشر هذه الخيارات أقصى انتشار بين الطرفين المتناقضين، ويتطلب معظمها العبور أو الإدراج فى السلسلة حتى للطرفين أنفسهما. ففى أحد الطرفين، يُخْلَقُ الراوى فى صورة المؤلف نفسه، ويُوهَبُ كُلَّ السلطات المتصلة بعمله، بما ذلك أخذ الجمهور فى اعتباره مثل المؤلف، والمعرفة بكل شىء، والحذق الفنى، والجدارة بالثقة، والإحساس بالغرض التوصيلى. وعلى الطرف الآخر المناقض للقوة الشاملة، لا يتمتع جهاز البث [أى الراوى] الذى خلقه المؤلف بأى من هذه المزايا الخاصة بالمؤلف، وخصوصًا الوعى بالبث الذى يشكل القدرة على الرواية (وما دام لا يتمتع بهذا الوعى هنا فليست لديه هذه القدرة). وغياب هذا الوعى يعنى تَبَخُّرَ الدافع لإثارة شخص آخر، أو جذب اهتمامه، أو إرشاده أو إقناعه، ناهيك بالقراء الموحى بهم فى النص. ولما كانت إمكانيات الأخير قد هبطت إلى أدنى مستوى، حتى أصبحت أقل من قدرات التواصل الإنسانى فى الحياة وفى الفن، فإن 'المخبر' يمثل مرآةً تبدو فيها صورة الراوى ذى الإنسانية الفائقة، إلى جانب صورة منشئ هذا وذاك[٣].

ومثل هذه الهوة فى القدرة يؤثر فى أداء الطرفين، وخصوصًا المسافة التى تفصلهما عن السلطات المُفَوَّضَةِ وعن المؤلف الذى يُفَوِّضُها خلفَ الستار. ولا يوجد فى النص ما يتجاوز تأثير القطبين، ومع ذلك، فإن معاملة المشاهد المتتابعة هى العامل الأساسى الأول، لأنها خاصة بالنوع الأدبى: ما دام التفاعل بين الزمن المسرود والوقت الذى يسرد فيه هذا الزمن هو الذى يشكل القصة. ومن ثم فإنه أقوى ما يمثل هذا المبدأ فى العمل ما بين القطبين.

كيف إذن نرى العلاقة بين إمكانية البث والبث الذى نصادفه، وهو المتاح للموقف الفعلى وموقف المؤلف، وما دور الوعى الذاتى أو غيابه فى توافقهما أو اختلافهما؟ أما بالنسبة للاستراتيجية الزمنية، مثلًا، فإن الراوى الذى يشبه المؤلف يستطيع بفضل علمه

بكل شيء أن يخبرنا بكل شيء فى الوقت المناسب، على نحو ما تقع به الأحداث، وبأفضل طريقة توضح اكتمالها وتطورها وإمكان فهمها عند القارئ المتمتع بالوعى الذاتى. فالعلم بكل شيء يؤدى استراتيجيًّا إلى التوازى مع توصيل كل شيء ويساعد على تحقيقه، ومن ثم يكون التتابع المنظم، على امتداد رواية مثل روايات ترولوپ، ولهذه الأسباب نفسها على وجه الدقة. ولكن فى حالة الربط بين القطبين، نجد أن شبيه المؤلف قد تحول إلى عنصر قمع: إذ يصبح مسار الأداء الزمنى مضادًا، لا صادقًا، لسلطات السرد نفسها عند فيلدنج أو ديكنز. فإذا بالراوى وقد عمد إلى الغموض بدلًا من الوضوح – أى إلى الكشف بحذق فنى لا بالتطوير الذى يبدو طبيعيًّا للمعرفة بالدنيا أو الحكم عليها – وإذا به يستغل أعلى الامتيازات المتاحة فى جعل مسار الحدث ينحنى أو يلتوى لتحقيق المفاجأة المنشودة وديناميات حب الاستطلاع المقترنة بالقراءة.

وعلى النقيض من الراوى القادر على كل شيء، نجد أن كاتب يومياته فى هدوء على مكتبه، وصاحب الفكر الأحادى الصامت، بطبيعتهما لا يتمتعان بالوعى الذاتى، وعادة ما يكونان أيضًا معرضيْن للجهل وباقى مظاهر الضعف البشرى. ومن ثم نجد عجزًا شاملًا يُترجم بسهولة إلى أداء زمنى يشبه أداء فيلدنج، إذ يواجهنا "بمتتابعة" ذات ثغرات متعددة لتحقيق الغايات النوعية نفسها تقريبًا – وقراءة تتعرض للقلقلة باستمرار بسبب حب الاستطلاع أو الدهشة – ولكنها من داخل العالم، بل ومن الساحة السرية أيضًا. ولما كانت مولى بلوم وبريچيت چونز لا تفكران إلا فى ذواتيهما، فإنهما تبدءان بالغوص فى منتصف الحدث، ثم تنطلقان لتقديم المزيد مما يقاطع المسار، وهو ما يناسب الرخصة الروحية وتوءمها أى الإمكانية المحدودة للمعرفة. إنهما تتجهان إلى الوسط، وإلى الخلف وإلى الأمام، وإلى الجنب فى قفزات تتجلى فيها حالتهما النفسية ما بين لحظة ولحظة، وترغماننا من جديد على قبول الانغلاق المطرد وتعرضاننا لألغاز معلقة أو اكتشافات تأخر تقديمها.

وتتلاقى هنا – بفضل مصادفة عجيبة وإن تكن معقولة، وأوصاف تنتمى للإنسان الفائق وإن كانت ذات طابع بشرى صادق أيضًا – وجهتا النظر الخاصة والعامة، والخطاب الذى يمثل العالم مثلما يمثله العالم، والراوى الساخر والمخبر الذى يشى

بذاته، وهى تتلاقى مجتمعة لبث قصة غامضة تقوم على الحذف والتواءات المسار. أقول إنها تلتقى، ولكن ذلك، على العكس مما تدل عليه المظاهر ويتجه إليه الرأى الحالى، لا يحدث بالضرورة. فحتى حين يستطيع المخبر المفكر أو صاحب المونولوج المتفرد أو كاتب اليوميات أن يفعل سوى ذلك بل ويتاح له ذلك، فى تعبير صريح غير مقيد، على نحو ما يبدو لنا، فلماذا يلجأ إلى الانغماس فى ذاته ومخاطبتها فقط؟[٤] لكنه إزاء وجود الرغبة فى الوضوح الذى نجده عند ترولوپ، سوف يجد المؤلف فى كل حالة طريقة لجعل البث غير المتعمد وذى التوجه للآخرين يبدأ فى البداية ويسير وفقًا لإيقاع زمن الدنيا من حوله إلى حد ما، من مرحلة العرض إلى التعقيد ثم الحل. ومن بين الآثار العامة للقصص، نجد أن ديناميات التشويق المرتبطة بالمستقبل أقوى من حب الاستطلاع أو الدهشة المرتبطة بالماضى، ومن ثم تستطيع تغيير خبرة القراءة برمتها. فالنظام الزمنى لليوميات يشفر هذا المسار المستقيم بين المذكرات اليومية ويمكّننا من إدراك وجوده داخل كل منها. وهكذا يصف پيپس الحالات المهمة (والخاصة به، وبأسرته وبالأمة) "فى نهاية العام الماضى"، إذ مضى كروموميل ولم يعد أى شىء مؤكدًا، قبل تسجيل أول يوم محدد، وهو ١/ ١/ ١٦٦٠ من الصباح حتى موعد الرقاد. ومن شأن مراجعة حياة المرء أيضًا، ابتغاء وضع معنى صادق لمسارها، أن تشرح التزام الراصد بالتسلسل الزمنى فكريًا وفى عزلة. "تمامًا كما حدث. وبالترتيب الصحيح": هذا ما يقوله الأرمل فى قصة دوستويفسكى "مخلوق لطيف"، فهو يختار، كما هو مفهوم، أن يتذكر من البداية قصة زواجه الفاجع.

وعبر الهوة المذكورة، يمكن لأى من هذين الطرفين من أطراف المنظور أن يتعادل مع أية استراتيجية زمنية؛ وأى شكل من شكلىْ الوساطة المذكورين يمكن أن يخدم أيا من هاتين الغايتين السرديتين، مثلما يحدث للوسائل والغايات بصفة عامة. ومن ثم فبالنسبة للمؤلف، وللقارئ أيضًا، نجد أن التضاد بين أقوى صور البث وأضعفها لا يتمثل فى النطاق الخاص بالآثار الزمنية للأداء بل فى منطق دوافعها: فهى جمالية ومحاكية فى إحدى الحالتين ووظيفية وخيالية فى الحالة الأخرى[٥].

وفى قلب التضاد المذكور، الذى يمكن تكييفه مع منطق هذه الحالة أوتلك، ينهض

الوعى الذاتى بعمل الدافع الأول. فإذا كان القص القادر على كل شيء مسلحًا به، سواء كان مستقيمًا أو ملتويًا، فسوف تكون دوافعه جمالية خالصة التأثير: "فالتواصل ليس له وجود، ومن ثم لا دور له ولا سبب، على مستوى الواقع الخيالى... ولكنه يحدث حصريًا داخل إطار العلاقة البلاغية بين الراوى والقارئ" (ستيرنبرج ١٩٧٨: ٢٤٧) بين نائب المؤلف وهدف المؤلف. وحتى حين يكون أقل تأثيرًا – أى ميتاقصة خارجية – فإن تعاملاتهما لا تحتاج إلا إلى المرور من الهدف النوعى، وهو الذى يقدمه أحدهما ويقرؤه الآخر باعتباره حقيقة من الطبقة الأولى خُلقت أو لم تُخلق لغاية معينة، مثل عالم رواية توم چونز الذى بُنى على حبكة ذات توجه كوميدى. أما فى غياب أى وساطة ذاتية شبيهة بالحياة، ومن ثم فى غياب الدافع، وهو ما يقاطع هذا الاتصال، فإن الخطاب يتوجه إلينا مباشرة، وأحيانًا ما يكون ذلك موقوتًا، ولكن دائمًا بما يتفق مع الغائية السردية المرخص بها. وهكذا يكون ترتيب الأحداث وفقًا للأولويات الفنية المحضة، وعلى رأسها الوضوح مثلًا أو الغموض، أو التطوير أو الكشف.

ولكن منطق المحاكاة الذى يلتزم به البث يقضى بأن يكون الترتيب المعادل أو غير المعادل بعيدًا بمسافة كبيرة إلى حد ما عن إطار المؤلف وأولوياته. وهكذا فهى تتوقف باعتبارها مجسدة أقوى تجسيد توصيلى ممكن عن الوصول إلينا، أو التأثير فينا، أو تنويرنا أو إزعاجنا بصورة مباشرة، ولكن من خلال وساطة شخوص يتمتعون، فيما يبدو، بوجود مستقل فى عالم وخطاب عالم يختلفان عما لدينا باعتبارنا نشاركهم إطارهم. وكلام الشخوص نفسه، ورواياتهم، وتأملهم، وكتابتهم تنتمى إلى ذلك الوجود، ويمكنهم أن يخطئوا دائمًا، وأن يغيروا أنشطتهم: فعامل البث يشترك مع العامل المادى أو سير الأحداث، كما يشترك تصوير الحياة بأشكال معينة مع العيش نفسه، تحت مظلة المحاكاة. وعند ذلك نجد أن ديناميات عملية القراءة، سواء كانت منتظمة أو ذات تلافيف، تجد ما يدفعها لا فى صورة ديناميات العالم أثناء عمله فقط بل أيضًا فى صورة خطاب أثناء تمثيله.

ومثل كل تمثيل، تقوم الأفعال الخِطابية للشخصيات، العامة أو الخاصة، السردية أو الموجهة إلى الذات، بدور الوسيط الذى ينقل الشكل الفنى الذى وضعه المؤلف،

بتقديم نسق شبيه بالحياة حتى يتولى تجسيده، أو تمويهه أو إبعاده: أى إنه يحقق ويزيل الشعرية العاملة. وهنا يكمن مفتاح فهم تأخر تنظير هذا المفهوم المراوغ وتفريعه[٦]. فالوساطة فى نظرى بمثابة دافع قائم على المحاكاة، أى التمثيل لتحقيق غاية تتجاوزه وتوجد تحت النسق الشبيه بالحياة. ومن ثم فإن الحرب والسلام فى روسيا لتولستوى هى الوسيط الذى ينقل إلينا أيديولوجيته؛ وأرض العجائب تمثل خرافة كارول، ورواية جاليـڤـر لأسفاره تنقل إلينا هجاء سويفت، وأفكار إيما وودهاوس الخاصة، تمثل إرادتها الذاتية أو ندمها، وكذلك بلاغة أوستن المتأرجحة.

وهكذا فإن القصة الخيالية تقوم بنقل الوظيفة الوسيطة وتغطيتها فى الوقت نفسه، أى تلعب دور الوسيلة والنقاب. ولا يحدث إلا حين تضم الشخصيات فاعلية الخطاب إلى الفاعلية المادية – بأسلوب جاليـڤـر أو إيما – أن تتسع الوساطة وفق ذلك من العالم الجارى فى فيض لتقديم منظور مرتبط بالعالم: أى إن سلسلة البث تطول، وتتأرجح سلسلة الأحداث الإنسانية المبثوثة، وتكتنف الهدفَ ظلمةٌ عامةٌ، وكذلك مقصد المؤلف الذى يحكم كل شيء، على مسافة مناسبة. ومن ثم فإن المحاكاة التى تقوم عليها الشعرية تهبط من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثانية، إذ إنها لا تمثل وجودًا (خياليًّا) بالمعنى الصحيح بل تمثيلًا (مجازيًّا أو منطوقًا أو صامتًا أو مكتوبًا) لهذا الوجود، أى صورة ذاتية لما يعتبر الحقيقة الموضوعية للحكاية.

ومن ثم تقول حجتى أيضًا إن كل وساطة من هذا النوع القائم على إعادة التقديم تستتبع الاقتطاف: أى اقتطاف خطاب داخل خطاب آخر، وخطاب حول خطاب شخص آخر عن العالم صيغ أصلًا من وجهة نظر مستقلة عن الإطار السردى الخارجى الذى يبثها فى مرحلة ثانية، وينفذها بالتحكم البعيد لإحداث تأثير جديد. والذى يوجد داخل الإطار باعتباره مسلمًا به، له دافعه الخاص (كأن يفسر كونه عملاً كاملاً أو جزءًا من عمل، وسبب كونه شبيهًا بالنقل الحرفى أو خضوعه للتحرير أو الأصداء المنحرفة، وسبب كونه مدعاة لثقة أكبر أو ثقة أقل) وهو الدافع القائم فى غائية إطار الاقتطاف؛ كما يدين الإطار بدافع المحاكاة فيه (مهما تكن الفنون المقصودة) إلى الذاتية (كالعمى مثلاً) عن الخطاب المقتطف داخل الإطار. ولا يزداد سمك هذا الكساء الذاتى القائم

على منظور المحاكاة زيادة قصوى مثل زيادته فى ضروب الخطاب المقتطفة التى يبلغ عدم وعيها الذاتى أقصى حد له، إذ لا يخاطب الكاتب زملاءه البشر: بل إنه يفكر ويتكلم ويكتب فى مسارات ذاتية الحركة، دون اعتبار للغير، ناهيك بالقراء الذين يسمح لهم كرم الإطار بأن يصبحوا دخلاء على خصوصيته.

وتظل جميع المقتطفات جاهلة بالأطر التى وضعت فيها بين أطراف أخرى ولأغراض أخرى. ولكن، إذا تحول الرواة ذوو الوعى الحاد بذواتهم إلى مخبرين، بعد اقتطاف أقوالهم، بالنسبة للخطاب الرفيع المستوى حولهم وعنهم، فسوف يؤدى وضعهم الجديد من باب أولى إلى تمييز الأصوات المقتطفة والمركزة فى ذواتها. ومن ثم فإن هؤلاء المخبرين يستطيعون نشر مسارات زمنية 'مكسورة'، إذ تتميز بعدم الانتظام والغموض الشديدين فى عيون من يريدون التواصل، سواء كانت أقوالهم مقتطفة أو كانوا يتحدثون بهوياتهم الحقيقية. قارن تيار المعانى المتداعية عند بلوم بالالتواءات المنتظمة للغز الذى يحكيه واطسون أو حبكة فيلدنج المثيرة للدهشة. بل ولا يحتاج الأنانى الذى يقوم بالبث إلى إظهار المزيد من الحدب على القارئ عندما يميل إلى ترتيب الأحداث وفق التسلسل الزمنى، فإن ذلك يحكم عليه بسوء السمعة باعتباره أبسط وأبلد وأبعد عن الفن عما ينبغى، وإن يكتسب هنا أهمية ذاتية بل وتغطية ذاتية أيضًا. وهكذا تكون الحياة المسجلة تسجيلًا مرتبًا، أو مسترجعة بنظام، قائمة على عدم الوعى الذاتى. وفى أى الحالين، فإذا افترضنا وجود الإخبار المحض، فإن الآثار الرئيسية المبنية فى ديناميات النوع الأدبى المزدوجة أى التى تشمل الحدوث والقراءة تنشأ وفق منطق الدافع المتمثل فى الراوى القادر على كل شىء. ومن بين المبررات المنطقية لهذا نجد أن مبرر المحاكاة الآن دائمًا ما يقوم على المبرر الجمالى أو التوصيلى، كما إنه فى داخل المحاكاة نفسها، نجد أن المبدأ المنظورى يحل محل المنطق الوجودى الموضوعى لتفسير المعطيات السطحية (مثل التتابع).

ونرى إلى جانب ذلك أن التفاعل بين الأزمنة الذى نعرِّف به الطابع السردى، ينطبق على كل جانب من جوانب النص السردى. وتمتد قاعدة الاستقطاب من

حضورية ووساطة عناصر توليد المعانى القائمة على العلية، والقياس، والثيمات والأيديولوجيا والتناص حتى تصل إلى مستوى اللغة: قل مثلًا كيف يتأثر الخيار فى الخطاب بين الانتظام الشكلى والخروج على النحو وحتى ترابط المعنى بدوافع من يقومون بالبث. قارن قيام الناطق باسم ديكنز ببتر جمله لإحداث تأثير تعبيرى بما يفعله پـيـپـس أو مولى بلوم من تقطيع خاص للجمل ابتغاء محاكاة الحياة بدقة(٧).

وانظر أيضًا، إن تجاوزنا العامل الزمنى، تجد أن الدافع وراء أهداف المؤلف ومؤثراته قد تغيرت أشكاله، بل وضروب المنطق فى التتابع، مثلما يحدث بين الواقع المحكى وبعض المنظورات له. وهكذا فإن هذه المحاكاة القائمة فوق خرافات كارول تتراوح، إن استرجعناها اليوم، ما بين صورة أرض العجائب المباشرة وبين حلم أرض العجائب عند أليس – وكما يحدث الالتفات [أى تغيير ضمير من يتحدث] فى البث الوسيط الذى يستغرق القصة كلها، يحدث على مستوى الأطر المحلية وما فى داخلها. ونائب فيلدنج يحاكى أى خيار فنى يحدده من خلال تغيير الأدوار والأصوات، منتقلًا ما بين الراوى، والمقتطف، ونحو تمثيل الكلام والفكر، والحديث داخل الإطار والمنظر من داخله. فأى شىء يظهر أو يظل خفيًا، بقصد إحداث تأثير ما، يصبح من مسؤولية المقتطف، إن صح هذا التعبير، (مثل الأحاديث المنفردة عند توم). والواقع أننا، إزاء الفعل الغائى المُمَثَّل، نجد أن من ينقله لابد أن يتدخل ويربط ما بين بعض الآراء والسيناريوهات الفعالة التى أعيد تقديمها، وهكذا فإن الفواعل داخل الحبكة يقومون أيضًا، بالضرورة، بدور المخبرين فى هذه الحدود، بحيث يصبح مسار الأحداث مسارًا للتتابع. وكذلك يسهل على المخبر عن كل شىء أن يغير مساره. فمن يتحدث حديثًا منفردًا أو يكتب يومياته يستطيع إن تعرض لضغط يشبه ضغوط الحياة (مثل الرجل المختبىء عند دوستويـفـسكى) أن يكسر التسلسل الزمنى ويعود إليه، وأن يتجاهل أناقة الشكل، ومساءلة النفس، وإرجاع صدى الآخرين، أو حتى مخاطبة جمهور متخيل ثم يعود إلى ذلك كله.

ومهما نقل لن نكون مبالغين فى تأكيد دور حالات الالتفات المتاحة دائمًا للمنطق السائد للدافع المنظورى وفى داخله، سواء توافر الوعى الذاتى أو غاب. بل ولن نكون

مبالغين، على العكس من ذلك، فى تأكيد دور الجمع فى النسيج بين المبررْين المنطقيْن، وهو الذى كثيرًا ما يشمل العمل كله، فى تقديم المزيد من التشكيلات المنظورية التى أجيد رسمها. وفى هذا لا يمتزج المؤلف بمن يتولى البث أساسًا أو ينفصل عنه إلى النهاية، بل إنه سيرفع فن السرد إلى مستوى الخيال بحرمان المذكور إما من المعرفة الشاملة أو من الوعى الذاتى.

ففي إحدى هاتين الحالتين سوف يبرز الراوى الدرامى، كاتب سيرته الذاتية وشاهد العيان. فنحن نقابل ممثلًا يعاد رسم صورته أثناء العمل، وهو بالطبيعة محدود ولكنه يتواصل (كما يكون فى التتابع)، بصورة حسنة أو سيئة داخل العالم المُمَثَّل، على مسافة ما من الإطار الفنى للمؤلف، ومن ثم يمكن التلاعب به وفضح 'خدمته' لهذا الإطار. وإذن فإن السرد يعمل عن طريق التحكم عن بعد، فيتردد ويتأرجح وينقسم ويتطور ما بين العجز والسلطة، أو ما نقرؤه على هذا النحو لتحقيق أفضل تناسب. ويستمر الكشف عن النفس الذى يشبه الحديث المنفرد – مثل حديث واطسون، أو هولدن أو همبرت – فى هذه الحالة وسط الوعى بالذات المهنى، وإن يكن دائمًا خفيض المستوى، إلى جانب الاحتكار الظاهر للخطاب. فإذا حدث هذا فى الرواية، فإن ما يحتويه الإطار يشكل مقتطفًا هائلًا مباشرًا من قصة جماهيرية، شفوية أو تحريرية، ويضم بدوره، بصراحة، مقتطفات من شتى الأنواع والأساليب والمستويات والأصوات، ابتداء بالنفس التى تتعرض للتجربة عند الراوى. ولكن المقتطف المباشر الذى يستمر ويحكى ويتابع من بداية الرواية إلى نهايتها، من غير صفحة العنوان، يعتبر مقتطفًا يوجه مساره مخرج مسرحى.

وفى الحالة الثانية، يظهر النموذج الذى وضعه هنرى چيمز: ألا وهو الراوى العالم بكل شيء والواعى بذاته وإن اقتصر ذاتيًا على أن يكون "عاكسًا" بشريًا غير واع بذاته، بل مجرد "وعاء للوعى"، فهو ذو دور مجازى، غير معصوم من الخطأ، وقادر على التفكير والملاحظة، ومن ثم يصبح الوسيط الذى نرى الدنيا من خلاله، فى جهلنا المتعدد [الطبقات] الشبيه بجهل الأحياء (فى الخطاب وإمكان المعرفة) على نحو ما يريده القائم بالاتصال ورسم الإطار. والوسيط البشرى الذى تقتطف أقواله (فى العادة

بصورة غير مباشرة، ويستحسن أن يكون المقتطف ذا صيغة حرة) وتأتينا على لسان إنسان فائق يقوم بدور الوسيط أيضًا، يعتبر وعاءً قادرًا، مثل زميله صاحب الكلام (المباشر) على المزيد من الاقتطاف المرتجل بغرض تحقيق المزيد من إزاحة هدف الفنان، غير محتفظ إلا بمساحة وصبغة طبيعية أكبر لتحقيق الانحصار فى الذات. وتعتبر شخصية ستريذر عند هنرى چيمز، الذى يشبه المتحدث الفردى شخصية عاكسة بكل دلالات المصطلح، وهولدن أيضًا يقوم بالرواية، دون أن يكون ذا وعى ذاتى، متحديًّا بذلك تحديًّا مهمًا مبدأ اللياقة فى السيرة الذاتية.

وينبغى أن يكون التنوع داخل الوحدة فى هذين الشكلين الممثلين لقطبى البث قد اتضح الآن، خصوصًا بسبب ما يتمتعان به من مزايا (فائقة) فى الكتابة والنظرية الحديثة[٨]. ولكن دعونا نتقدم فنرتقى موقعًا عاليًا نستشرف منه برنامج بحث مقارن موجهًا إلى هذا المَعْلم وحظوظه.

بعض العقبات وفروع أخرى: كشف حساب مقارن

تناول بعض علماء السرد النظرية الأصلية التى عرضت خطوطها العريضة آنفًا، وأحرزوا نتائج مرموقة. إذ قام على سبيل المثال ديفيد بوردويل (١٩٨٥: ٥٧ وما بعدها) وكريستين طومسون (١٩٨٨) بتوسيع فكرة الوعى الذاتى، بجرأة، بحيث تشمل السرد السينمائى، حيث يعتبر وضع 'الراوى' نفسه مسألة مشكوكًا فيها. كما إن تامار ياكوبى عند إعادة تعريفها للثقة الراوى أو عدم الثقة به باعتبارها من عوامل التكامل النصى (مثلا ١٩٨١، ٢٠٠٠، ٢٠٠١) تضع بالراوى غير الموثوق به فى مقابل المؤلف باعتبارهما قطبين لمعلومات ميسرة وتواصل ذى توجه إلى هدف معين. ولكن أتباعها فى استنباط الثقة بالراوى أو عدم الثقة به – بصورة عامة – قد تجاهلوا هذا العنصر المبدئى إلى الحد الذى دفعهم إلى محو مرجعية المؤلف نفسه. (ولكن انظر فون ٢٠٠٠: ٧٣، ٨٩، ١٤٨) وأما بوث ذو التوجه نحو المؤلف، فقد اختزل الرواة (١٩٦١: خصوصًا ١٤٩-١٥٤) كما إنه فى دراسات موازية قبل هذه وبعدها، يمحو مسار الراوى/ المخبر، باعتباره مجرد معاملة تقنية "للشخص". وعلى العكس من

ذلك، نجد أن النظائر القليلة للتقسيم الذى أجريناه مجرد معاملة تقنية "للشخص". وعلى العكس من ذلك، نجد أن النظائر القليلة للتقسيم الذى أجريناه للبث، وإن كان أفضل من نسيانه الشائع أو محوه، لا تزال فيه بعض الفجوات والانحرافات التى تزيد عما سَدَّتْهُ وقَوَّمَتْه.

وهكذا فإن العمل المطلوب ذو شقين. فعلى الجبهة العريضة لا يزال لدينا قدر كبير من سوء الفهم بل والمقاومة، وهو ما ينبغى التغلب عليه، كما إن علينا أن نقوم بالمزيد من الاستكشاف، والتجميع ووضع خطوط أدق لتفاصيل الموضوع نفسه. ويعتبر الكشف عن العقبات شرطًا واختبارًا للتقدم المقترح، فهو يلقى الضوء أيضًا على طبيعة الظواهر التى ندرسها وعلى أهميتها ونطاقها أو مجموعاتها الفرعية. وهكذا فسوف تتقاطع مستويات التحليل أدناه. ولكننى أفتقر إلى المساحة اللازمة للدخول فى تفاصيل الميتانظرية والنظرية المطلوبة، إلا من حيث أوضاعها فى البرنامج. إذن دعنى أقدم فكرة نقدية مبسطة عن العامل الأول، ثم أقدم، بصورة بناءة، تصورى فى أثناء ذلك لما يمكن أن يسهم به العنصر الأخير فى تطوير الحجة الافتتاحية.

إذن ما الاتجاهات التى تآمرت ضد هذا المعلم الرئيسى؟ أولها تقسيم النوع الكلى. ولعلك تذكر أساسيات الاقتصاد السردى التى بدأت بها، ألا وهى القيمة الفعلية [الخاصة بالفعل] للحياة الذاتية، والعكس بالعكس، وكذلك تجلياتها المنوعة. وذلك، فى المثال المجرد "للحبكة" عند أ.م. فورستر: "مات الملك ثم ماتت الملكة حزنًا عليه" (فورستر ١٩٦٢: ٩٣) كيف نفصل ما هو عام عما هو روحى، أو التسلسل عن التصور الذهنى؟ إن التأثير غير الشائع لموت فرد فيمن بقى فى قيد الحياة لا يولِّد الموت الآخر بل يكفل الطابع الفردى للشخص الذى يعانى، من خلال الفكرة المقتطفة المصغرة: إن انهيار الملك يكفل للحدث ترابط المعنى. (انظر التضاد بين "حزنًا" وبين "من التيفوس").

ولاحظ أيضًا أن الساحة المُمثَّلة يدخلها مع كل صورة منظورية قائمة على المحاكاة تتخذها تدابير المؤلف لنا، كبيرة أو صغيرة، عامل آخر، أو قوة أخرى تحث على التغيير

وربما هدف التغيير نفسه. فالشخص الذى اقتُطِفَ كلامُه يعيش حياة خاصة، فهو ذاتٌ اكتسبت طابعًا دراميًّا (فم، يد، عين، أذن، عقل) أى إنه أصبح دراميًّا على جميع المستويات، ولجميع الأغراض. وهكذا فإن أية حركة مهما تكن طفيفة، وأى دافع مهما بلغت سطحيته عند الفاعل، تتجلى فيه بالضرورة وجهة نظر فى العالم؛ وأشد وجهات النظر تجردًا عند أى ناظر تؤدى إلى انكسار مسار حركة ما فى العالم، أو دفعها، وقد تؤدى إلى القيام بها. وإذا تجاوزنا فكرة التوأمة، وجدنا الطرفين يعملان بصفتهما اثنين فى واحد. ومع ذلك فإن الأول، إذ سُجِّلَ، يوضع بصورة تقليدية فى مجال "الحدث" [أى الفعل] أو الشخصية أثناء قيامها بالحدث، ويوضع الأخير فى مجال "السرد" أو "التركيز فى البؤرة".

وينبع هذا التصنيف من انقسام طال عليه الزمن فى البرنامج النظرى بين الحبكة والمنظور، وبين الفعل والخطاب، وبين التمثيل والتوصيل، وحتى بين هيكل القصة وكتابتها، بل قد يصل إلى تعريف القصة نفسها، ومن ثم إلى ما ينبغى أن تركز عليه دراستها. وأما عن المعسكرين التاريخيين اللذين يمثلان هذين الطرفين فاذكر أرسطو وأفلاطون، أو أ.م. فورستر وڤلاديمير پروپ وپيرسى لابوك؛ ورونالد كرين ووين بوث؛ وكلود بريمون وچيرار چينيت، من أصحاب المذهب المعرفى والمذهب التداولى فى تحليل القصص. وعلماء السرد المحدثون، على الرغم من اشتداد الاتجاه الكلى، لا يزالون يقطعون ما أمر السرد به أن يوصل. وقد سمعنا فى الآونة الأخيرة من انتقد الحبكة المصغرة التى تربط بين الملك والملكة، اللذين ربط الموت بينهما من الباطن، ورأى المتحمسون من الجانبين أن بها نقائص. فهى لا تعدو أن تكون حبكة ثانوية عند ريان (١٩٩١) لأنها تفتقر إلى الدافع والخطة والصراع، وهى ناقصة "الخبرة" (أى لا تمثل الكلام بما يكفى، وتغالى فى الموضوعية) بالمعايير الحديثة عند فلوديرنيك (١٩٩٦). وما دام هذا المثال لا يكاد يوصف بالسرد فى الحالتين، فإن النظرتين السلبيتين المزعومتين تؤكدان الانفصام القائم تأكيدًا جذريًّا ولو بصورة مصغرة.

وتجتمع الخسائر التى وقعت والطعون التى قدمت، فى هذا الوقت، أى التفاعل بين معلم البث وبين قوة الفعل، فى اتجاه هذا أو ذاك. وأما الخطاب غير الواعى بذاته، إذا

تناوله أحد على الإطلاق، فقد انقسم بين المعسكرين. فالأشكال التى لا يسهل تصنيفها أو تقل درجة التفصيل فيها، أو تعتبر أقل مكانة (مثل النظرة الداخلية المقربة الكامنة فى قول فورستر إن الملكة ماتت "من الحزن") تستوعب فى رسم الحبكة، والعناصر المحددة أو التعبيرية والبادية الجدة (مثل المونولوج الداخلى، أو الفكر الحر غير المباشر، مهما يقم على العلية) تنسب إلى المنظورية، وخصوصًا تمثيل الذهن. وأقول إن أشكال الحدث الخاص مثل هذه لابد لها من معالجة خاصة بكل شكل أو بصفتها الكلية، ودائمًا من خلال قدرتها على التمثيل والعرض باعتبارها جامعة بين طرفين معًا. والعكس ينطبق على الوعى الذاتى. وعلى الرغم من استثمار النظرية استثمارًا كبيرًا فى السرد وفى تمثيل الكلام، فإننى أسأل: ماذا نعرف عن أنواع الحوار الممثل وحركاته وأنشطته، من التفاعل التواصلى المحلى بين المتحدثين عن العالم ووجهات النظر عنه إلى قيمة الحبكة والبلاغة غير المباشرة فى داخل إطار المؤلف؟ إنه عنصر أساسى من عناصر القصة ولكنه فيما يبدو لم يدرك أى طرف من طرفى هذا المبحث العلمى.

ومع ذلك، فنحن نجد حتى فى المعسكر ذى التوجه المنظورى، خصوصًا الذى خرج من رحم علم السرد البنيوى، أن هذا التصنيف الحافل بالفجوات يتضمن عقبة ثانية، وأنا أشير إلى تأثير النموذج اللغوى. فهو يجمع هنا بين آثار أخرى أشهر لفرض القيود، وهى التى تمنح الامتياز لا للتواصل وحسب بل للتواصل المباشر بين الأفراد. ومثل هذا الحديث المتبادل الذى يغير فيه الشركاء أدوارهم، فيتبادلون دور المتكلم والمخاطب، يميز بطبيعة الحال القطب المضاد للخطاب غير الواعى بذاته، ويكون ذلك، من باب أولى، إن كان بلا أصوات ولا ألفاظ وبلا مخاطبين.

وقد أصبح هذا النسيان، منذ سوسير، لنصف خبرتنا التى يتعذر توصيله، مُعَاشًا كان أو شبيهًا بالحياة، يمثل القاعدة فى مجالات منوعة – التداولية، تحليل الخطاب، فلسفة اللغة، وعلوم اللغة والسيميوطيقا (السيمياء) – وترددت أصداؤه فى علم السرد البنيوى وما بعده. وقد شهدنا تأثيرًا لا يجارى للمعارضة التى أقامها إميل بنفنيست – وساءت سمعتها – بين "القصة" أو "التاريخ" الذى لا راوى له وبين "الخطاب"

الذى يعتز بذاتيته؛ ولكننا إذا أردنا تقدير الدرس الذى يتضمنه والنسب الذى ينتمى إليه حق التقدير فعلينا أن نرجع إلى جذورهما.

ونلاحظ أولاً على امتداد عمل بنفنيست المهم عن الإشارة إلى الشخص باعتبارها دليلاً على ذاتية اللغة، أو اقترانها وحسب بهذه الذاتية، الانحياز الشديد للعلاقة الشخصية فى أهم مصطلح سكه وهو " 'حالة الخطاب'... وهى التى تتفعل اللغة بها فى كلام من يتكلم" (١٩٧١: ٢١٧). ويقول بإصرار أكبر "الخطاب هو اللغة التى غدت فاعلة، وبالضرورة بين شريكين": فمنذ الأزمنة الأولى نجد "الإنسان يكلم إنسانًا آخر" وهكذا أصبحت "اللغة تمثل التعريف الحقيقي للإنسان (ص ٢٢٣-٢٢٤):

وفرض المشاركة فى الكلام على استخدام اللغة حتى تشكل الشخص والشخصية، والذاتية، بل الإنسانية نفسها، إلى جانب الخطاب، يضع قيودًا مصطنعة عليها جميعًا. ومن الغريب أن "الذاتية" تأتى إلى البشر فى أقل حالاتهم اتصافًا بالذاتية (أى أقلها خصوصية، ومن ثم أقلها اتصافًا بالأنانية الصريحة، وبالفردية، وتأخذهم على غرة). ولما كانت ضحلة، فإنها تأتينا فى أشد حالاتنا اهتمامًا بالغير، أى أثناء التواصل، ومن ثم نكون شديدى العزوف عن التعبير عن نفوسنا الخبيئة أو الكشف عنها، وقد امتشقنا أفضل الأسلحة لحمايتنا من الكشف عن أنفسنا باعتبارنا مخبرين. أى إن هذه النظرية لا تتسع إلا لنصف نشاطه الخطابى المتمثل فى "التلفظ" بالكلام الصادر عن الوعى الذاتى، أو بالأحرى الطرف الاجتماعى لجبل الجليد الطافى، إذ نجد أننا، حتى أشدنا ولوعًا بالكلام، نميل إلى التفكير أكثر من الكلام (وكثيرًا ما يكون ذلك، بطبيعة الحال، مختلقًا) وخصوصًا أثناء الكلام. وكل ما عدا ذلك مستبعد بأمر ملكى!

وإذن فأين ذلك التواصل الصامت مع النفس الذى يراوغ الغرباء فى الحقيقة ولا يتاح لنا إلا من خلال الاستبطان؟ كما إن اللغوى الذى يتناسى الجوانب التجريبية، يلغى فى العادة نطاقين على الأقل من حالات عدم الوعى الذاتى التى يمكن الوصول إليها، أحدها معاش ويمكن الاطلاع عليه خلسة، والآخر يشبه الحياة ويمكن الحديث

عنه. ويغيب هنا جميع ضروب الكلام الخاصة، منطوقة ومكتوبة، والتى لا يطلع عليها المرء إلا باستراق السمع، أو باستراق القراءة إن صح هذا التعبير، على الترتيب. فإذا لم تتنصت من خلال ثقب المفتاح، فأنت تنظر من وراء پيپس فيما يكتبه. والآخر هو خبرتنا غير المباشرة المشروعة، أى جميع صور إعادة التقديم العادية والأدبية لجميع أشكال الخصوصية فى جميع أشكال الاقتطاف. ولك إذن أن تلحظ التضاد بين قول بنڤنيست "إن الخطاب هو اللغة الفاعلة... بين شريكين" وبين تعريفى الثلاثى الشامل للخطاب (اللغوى) باعتباره قطعة من اللغة تنقل، أو توصل، قطعة من العالم من وجهة نظر معينة.

ونرى، بالتالى، أن النطاق الضيق يؤدى إلى سوء فهم مباشر للأشكال الفاعلة، خصوصًا الإشارات الشخصية والأدوار الموقفية التى تشفِّرها: أى إن عقدًا كئودًا زائفة تربط بين الشريكين اللذين يُفترض أنهما يشكلان حالة الخطاب معًا. ومنها عقدة عدم إمكان عكس الأدوار: "الشخص الذى يحدده ضمير المتكلم بضمير المخاطب يرى نفسه بضمير المتكلم، ومن ثم فإن ضمير المتكلم يصبح ضمير المخاطب" (بنڤنيست ١٩٧١: ١٩٩). ولكن ظاهرة ثابتة فى الاتصال ما بين اثنين فقط، مثل تبادل الأدوار، تصبح ظاهرة متغيرة فى عمليات الاتصال بصفة عامة – فجمهور المؤلف الروائى لا يستطيع الرد عليه – ويمكن تجنبها تمامًا خارج هذه العمليات، وهكذا، ففى أرض الذات، حقيقية كانت أو ممثلة، وسواء كانت تنتمى إلينا أو إلى مخبر قصصى، لا يمكن مواجهة ضمير المخاطب وتعريفه، ناهيك بعكسه حتى يصبح ضمير المتكلم، وحتى إن كان ضمير المخاطب موجودًا، فإن استعماله يظل اختياريًا، أو داخليًا، ذاتى الصنع، أو ذاتى الصوت، أو ذاتى الصمت. فإذا أعيد بناء نموذج الخطاب على هذا النحو، فسوف يجمع بين الازدواج القطبى وبين المرونة لتحقيق الشمول، أى إن المكاسب المنهجية تزداد بنسبة ما يقابل من نواقص.

وينطبق هذا على الدلالة المتبادلة المزعومة بين أسماء الإشارة وألفاظها، باعتبارها صيغًا لعناصر متضادة فيما يسميه بنڤنيست "معادلة الشخصية"، ومقصورة على

الضمير الظاهر "هو"، اللاشخص وغير الحاضر. وبناء على المقدمة المنطقية المقبولة التى تقول "إن ضمير المتكلم 'أنا' يشير إلى من يتكلم"، لا يترتب على ذلك أن ضمير المخاطب 'أنت' يشير إليه بالضرورة ضمير المتكلم 'أنا'" (بنفنيست ١٩٧١: ١٩٧) بحيث "لا يمكن تصور أى من اللفظين دون الآخر" (ص ٢٢٥). إذ إن الخطاب غير الواعى بذاته قادر على استبعاد ضمير المخاطب 'أنت' الذى بنى نفسه استبعادًا تامًّا؛ فأىٌّ منهما يستطيع التركيز على الأنا باعتبارها أنا، بالطريق المعتاد، أو معادلتها بضمير الغائب 'هو'، الخارج فيما يُزعم عن الحلقة الإشارية. ويتخذ بليزيس بويلان صورة ضمير الغائب المصمتة فى استحواذه على عقل بلوم الذى أصبح ديوثًا. وينطبق هذا المبدأ حتى على العقيدة التى كثيرًا ما تتمثل فى الأدب منذ الأزمنة السحيقة، والتى تقول إن الفكر هو النفس التى تخاطب ذاتها: والخطاب الذاتى من المرجح أن يظل غير موجه إلى أى كيان روحى، كما هو الحال دائمًا فى الكلام الباطن فى الكتاب المقدس. فإذا استخدمنا المنطق الذى يستوعب الخطاب بصورته الكلية، إذن، وجدنا أن ضمير المخاطب 'أنت' (خارج النفس أو داخلها) هو الذى يحدد بالضرورة وجود ضمير المتكلم 'أنا'، واعيًا بذاته أو غير واع، لا العكس. أى إن "معادلة الشخصية" لا تعمل بالضرورة فى الاتجاهين، بل فى الاتجاه الواحد الذى يمثل أبعد اتساق مع نموذج بنفنيست ومبرراته المنطقية. وهذا الاتجاه الواحد المضمر يثبت صحة علاقة التبعية العامة. وهو يؤكد ويشرح على وجه الدقة أن ضمير المخاطب 'أنت' يمكن الاستغناء عنه فى عمليات التمثيل العقلى، باعتباره المصطلح الثانى الخاص فى هذا الزوج من الضمائر، ويتوقف ذلك على اختيار ضمير المتكلم إما أن يخاطبه وإما ألا يخاطبه، أى باحتمال إدراج مخاطبة الذات فى حوار خاص مع صوت مضاد.

وآخر هذه الصفقات الشاملة المغلوطة، وإن لم تكن أقلها أهمية، مقولة الضمير المنعكس على ذاته على السطح وافتراض قيامه بدور فى الموقف الذى بنى عليه النص. فالباحث اللغوى بحكم طبيعة عمله يلتزم بالسطح – كأنما كان يمكن تجميده على غرار اللغة الموحدة الخيالية فى اليوتوپيا – وكثيرًا ما يوازى بين الضمائر المتغيرة وذوات الأشكال المتعددة بل والتى يمكن الاستغناء عنها أى ضمير المتكلم وضمير المخاطب

[أنا/ أنت] وبين أدوار الخطاب العامة المنوعة للمتكلم والمخاطب. والموازاة بين الانعكاس والدور، والعامل الإشارى وما يشير إليه، يزيد من اختلال الموقفين الخطابيين. وحتى لو طبقنا هذه المقولة المغلوطة، فسوف نجد أن مشاركة الاثنين فى مؤشرات 'رمزية وشخصية' معًا، وعلى رأسها 'المعادلات' المتخيلة بين ضميرى المتكلم والمخاطب، تُضْعِفُ من الاحتكار الممنوح نظريا لأحد هذين المشاركين إضعافًا شديدًا، وظاهرًا للعيان. لماذا نتجاهل التعبير الخاص، إذ توسل بضميرين معًا من أجل لعب أدوار معينة؟ فإذا تغلبنا على الأغلوطة، وجدنا الاختلاف الذى يسببه وجود الوعى الذاتى أو غيابه فى الدورين (ابتداء من عددهما الإلزامى [وهو اثنان] فصاعدًا) قد ظهر بصورة مجسدة بارزة على سطح الظواهر العامة للضمائر.

كما إننا نجد فى داخل اللغة الاجتماعية نفسها أن الموازاة الصورية بين الانعكاس والدور تؤدى إلى توليد القصة (أو الحكاية التاريخية) المستحيلة عند بنفنيست - بمعنى أنها تتسم بموضوعية محضة، وبلا راوٍ، ولا تحقق الاتصال - لإثبات خطأ الانقسام الثنائى مع ما يسمى "الخطاب". وأما معادلاته الإلزامية على نحو آخر بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب (وهما اللذان يشار إليهما هنا بمصطلح الراوى/ والمروى له) فتتحول فجأة إلى الاستناد فى دلالاتها على لغة السرد، وهى الموجودة فى الجانب "الخِطابى" والغائبة عن أحداث "القصة" أو "الحكاية التاريخية". ولكن الثنائية المتناقضة القائمة على خصائص النوعين تؤدى إلى إحداث شق فى نظرية الصفقة الشاملة بصفة عامة، وبذلك تتحطم بدورها على صخور حقائق الواقع العامة. ولأقل بإيجاز: فلنفترض أن حكاية تاريخية قد تخلصت من أى "معادلة للشخصية" ظاهرة للعيان، فكيف يترتب على ذلك أن تجرى الأحداث فى هذه الحالة "من دون أى تدخل للمتكلم فى السرد" (بنفنيست ١٩٧١: ٢٠٠٦) "بحيث ينتفى فى هذه الحالة وجود الراوى نفسه" (ص ٢٠٨)؟ كيف، منطقيًا، تستطيع الأحداث "أن تروى نفسها"، ولمن، إن لم يكن لدينا من تُرْوَى له؟

ومن المفارقات أن هذه الأسئلة الإنكارية لا تصبح أسئلة حقيقية إلا إذا تغير المبرر المنطقى فأصبح حياتنا السرية. ففيها وحدها يمكن للأحداث (المتصورة مثلاً) أن تجد

(فى عين كاميرا الذهن غير المتأملة) صورة لا تعرف ولا تُعرف: وهو حد من حدود الوعى الذاتى الذى يمكن تصوره ولا يمكن الوصول إليه أبدًا، من خلال محاكاة القصة لذلك الذهن غير المتأمل الذى تتجلى فيه صورة العالم، باعتبارها وليجة(*) يستحب اقتطافها ما بين ذوى المعرفة بالخطاب.

ومع ذلك فإن المبررات المنطقية تُستقطب من خلال الوعى بالنفس وبالآخر، لا من خلال الإشارات الشخصية. فالتاريخ الذى يعتبر فى مظهره أبعد ما يكون عن التعبير الشخصى، الخالى من ضمائر المتكلم والمخاطب، مثل الكتاب المقدس من سفر التكوين حتى سفر الملوك، يستتبع إن قرئ علنًا متكلمًا ومستمعًا، بل ومن الممكن أن يشير إلى دوريهما بضمائر فى أى لحظة. فمثلما لا يؤدى ظهور الضمائر على السطح إلى إنشاء علاقة شخصية، فإن دفنها لا يمنع إقامتها. فوجود التنوع بين الضمائر السافرة والخفية يؤدى إلى ثراء الرمزية المتبادلة للوعى الذاتى والبث، أو فى حالة "التاريخ" إثراء السرد نفسه داخل الخطاب (السردى).

ويحفل علم السرد بمقولات توازى أقوال بنڤنيست أو تتابعها أو ترجع أصداءها، ولا غرو، فإن الإشارات إليه، حتى التى تنتقده، (مثل كالر ١٩٧٥: ١٩٧-٢٠٠) لا تستهدف خلل التوازن الخطابى أو تصححه. فالواقع أن المجال منقسم بين طرفين مثلين بديلين (سنعود إليهما لاحقًا وكثيرًا ما يكون الانفصام بين النظرية والتطبيق أيضًا). وأما عن قص القصص علنًا نفسه، فاشهد النكوص إلى فكرة حضورية البث، الشبيهة بأقوال هنرى چيمز، وإن كانت تقدم تحت وصاية جديدة للبحث العلمى. لقد أدى تشيىء بنڤنيست للسطح الإشارى للكلام إلى إحياء أو تدعيم الإيمان الحداثى بالوحش المنطقى للقصص اللغوية الخالية من الرواة والتى تشبه "التاريخ"، بل وفى داخل القصص الخيالية المكتوبة أيضًا. ولم يفتقد هذا الإحياء بطبيعة الحال إلى من يعترض عليه، خصوصًا عندما سلك الطريق نفسه افتراضُ عدم وجود

(*) المقصود بالوليجة (inset) أى شىء يدرج/ يولج داخل شىء آخر، وهو هنا 'إطار' – وقد يكون سياقًا عامًّا أو خاصًّا.. والكلمة من وضع مجمع القاهرة للغة العربية..

رواة فى هذه القصص (بانفيلد ١٩٨٢). ولكننا نجد بين المعارضين أنفسهم من وضع نظرية بديلة لهذ النوع تقول بأن له خطابًا عامًا، وأدوارًا معادلة وما يجرى مجراها. ولا يعتبر هذا سوء تنظير بقدر ما يعتبر تنظيرًا ناقصًا، فهو قاصر فى نطاقه وقوته ولا نقول إنه منافٍ صريحٌ للمنطق(٩). فنماذج الاتصال المنوعة للقصة تختلف عن نماذجها عندى فى كونها تتميز بالتناظر فى كل شىء دائمًا، فالمؤلف الحقيقى نظير للقارئ الحقيقى، والمؤلف الموحى به نظير للقارئ الموحى به، والراوى نظير المستمع، والمحاور – إن ذُكِرْ – يناظر شريكه فى الحوار . وهكذا فبدلًا من استبعاد الشكل الوهمى الذى وضعه بنـڤـنيست لعدم الاتصال ("التاريخ" بكل مبشريه وفروعه) والإتيان بالصورة الحقيقية التى تتمثل فى الحياة السرية، نجد أنهم يرفضونها ويعيدون فرض مقولته عن المشاركة فى الكلام بين ذوات خارجية، بل ويضاعفون أشكالها فى الواقع- ولكن التناظر بين المرسل والمستقبل على امتداد السلسلة كلها لا يسمح ولا يبرر وجود أنواع الخطاب غير المتسمة بالتناظر، والقائمة على التركيز فى الذات، وعدم وجود مستقبل لها، ولا تنم على الوعى الذاتى، فى داخل القصة، ولا حتى تلك الأنواع التى تبرز لنا بطريقة ما فى علم السرد.

ذلك يشبه حذف الدافع من سلسلة الحدث. كيف وأين ولماذا يدخل المخبرون الخالصون، ويحلون أحيانًا على ما يظهر محل الصف الرسمى القائمين بالتواصل؟ أو كيف يتسنى لعمليات التركيز المزعومة (خصوصًا إذا كانت داخلية، أو كانت تأتى وتذهب) أن تدخل تيار السرد؟ ما إن يُطرح السؤال، حتى تفرض الإجابة نفسها داعية إيانا إلى إعادة النظر فى مفهوم النموذج السردى برمته. يقول الشارحون إن هذه العمليات تدخل مثلما يدخل وسطاء البث، ومثلما يجب عليهم أن يدخلوا. والطريق الممكن الوحيد، ألا وهو الاقتطاف من جانب الإطار الداخلى الأعلى، مصحوبًا بجميع الخيارات والمونتاجـات والمواد الثانوية المتاحة لها، باستثناء أن الوليجة المعنية تقتطف أقوال مخبر، وتعيد تقديم حدث خطابى كان فى الأصل خاصًّا ومن طرف واحد.

وعلى غرار ذلك نجد أن تقسيم الأنماط المعتمد، على جانب الاستقبال، إلى القارئ، والجمهور والمستمع، يتجاهل ذكر القطب الأقصى وهو الغياب (أى عدم

وجود مخاطب) بحيث يتيح المقارنة بين الطرفين. ولكن توسيع وتنقيح المقارنة، كما سبق أن ذكرنا فى معرض حديثنا عن بنـفـنيست، لابد للتقسيم الشامل للأنماط أن يجسد أيضًا التحويرات التى تصيب عدم الوعى بالذات نفسه، لتحقيق الخطاب الذاتى بمعناه الحقيقى، أى الانتقال من "عدم وجود مخاطب" إلى "عدم وجود مخاطب خارجى"، إلى الحوار الخاص، إلى الظهور على السطح، حتى تناوب أشكال ضمير المخاطب "أنت" الذى دائمًا ما يخلق ذاته.

أضف إلى ذلك أن إعادة النظر فى هذا المفهوم وحدها هى التى تستطيع استيعاب الأنواع المختلطة الوسيطة من الوعى السردى الذى ينطبق على المرسل والمستقبل معًا، وكثيرًا ما يكون ذلك بالتضاد الشديد مع نظائرهما ممن حرموا المزايا أو أوتوها بصورة مطلقة أو نسبية. هذا وإلا فلن نلحظ درجات التفاوت فى وجهات النظر بين طرفى الخطاب (ومن ثم التضاد) الذى ألمحنا إليه بين القطبين، أو على الأقل سوف نفتقد الإشارات المنهجية إلى هذا المعلم. إن نابوكوف يتفوق على راويته همبرت سرديًّا مثلما يعارض خبرته فى الوعى الذاتى، وقارئ الرواية يتمتع بالمزيد من الحماية من السخريات الروائية عن أى مُخَاطَبٍ ذى صورة درامية فى عالم الرواية.

وأقول من جديد إن ما نطلبه من إعادة التفكير فى ضوء هذا المَعْلَم، بفضل مكاسبنا الجديدة فى التغطية والقدرة على التمييز وطاقة الشرح معًا، يمتد إلى خصوصية المقتطفات نفسها. لطالما كانت نظريات الخطاب المروى تقيم تعارضًا بين الكلام والفكر، باعتبارها مادة ما يروى، وهى مادة ذاتية فى الحقيقة، ولكن دون الالتفات اللازم إلى علاقة الكلام المروى بالوعى الذاتى للراوى. فعند الانتقال من الحياة إلى القصة، ومن الوليجة إلى إطارها، لا تستتبع الفجوة بين الكلام المنطوق والفكر الذهنى قيام فجوة تفصل بين التقديم أو التمثيل الاجتماعى ونظيره السرى، كما قد يبدو للناظرين، ولكن الحقيقة تقول بوجود تعادل ذى مرونة بينهما، فهما يتقاطعان ويمتزجان، وأحيانًا ما يكون ذلك بالتبادل، كما يحدث بين الثنائيتين الواضحتين، فالجميع مرتبط من خلال التتابع.

وهكذا نجد أن إليزابيث بينيت، فى حوارها المؤطَّر داخل الحوار الروائى الكبير عند چين أوستن، تمثل القطب المقابل لقطب مولَّلى بلوم فى حوارها الصامت فى رواية چيمز چويس. ولكن التصنيف الرباعى التلقائى المشار إليه آنفًا تنفيه إليزابيث حين تخاطب نفسها (مثلما تفعل ردًّا على خطاب دارسى) أى إنها تخلق قطبًا مقابلًا لقطبها، باعتبارها حوارية مثل أوستن، وبذلك تعود فتنضم إلى موللى، صاحبة المونولوج الصامت الذى يبلغنا به چويس فى روايته. وأما الاختلافات فى التعبير المبثوث [المروى] – من خلق صور للعالم، إلى الترتيب والصياغة – فيمكن تجميعها من جديد في متتابعة واحدة: فالخصوصية، كما هو الحال دائمًا، يمثل الدافع للتركيز على الذات فى الخطاب. ولنضف إلى ذلك أن الراوى نفسه قد يتحول إلى شخص فقد الوعى بذاته، بل أصبح فى داخل حدث الرواية: فنحن نشهد بعض البطلات اللاتى ينظرن إلى الخلف أو الأمام فى الكلام أو الفكر الخاص ثم يتحولن إلى الكلام أو الفكر – بل والكتابة – بحرية حرم منها مخترعوهن والرواة رفيعو المستوى، ناهيك بذواتهن العامة. وبغض النظر عن دلالة هذا المعلم التقليدية على التقابل بين الخارج والداخل، فإن مضاعفاته تقتحم هذا التقابل فتؤدى إلى تنويع مصادر النوع وسجله.

ويتعرض هذا التفاعل لاقتحام آخر ينتهكه، وهو فى هذه الحالة ذو طابع مبدئى أكبر. لقد آن الأوان لتقدير قيمة الطابع الفريد لفعل السمع، سواء كان مباشرًا أو غير مباشر، باعتباره هجينًا بين الكلام والفكر: أى إنه عمل للكلام المنطوق علنًا يؤثر فى خصوصية الفكر. فإذا تأملنا أى تقرير عن مقابلة وجدنا بين كلام كل محاور وصاحبه جيبًا كامنًا من الحديث المنفرد، وهو عادة ما يترك فى صورة فجوة، ولكنه أحيانًا ما يظهر فى صورة "سمع فلان أن..."، ولكنه دائمًا رابطة ذاتية 'حديثة'. وفى ذلك الجيب، يسىء السامع إدراك، أو يدرك، ويسىء تفسير، أو يفسر الكلام السابق حتى يقدم ردًّا منطوقًا، وقد يكون ذلك، وأحيانًا ما يستحب أن يكون ذلك، مختلفًا عما سمعه للتو، ناهيك بما قيل فعلًا. وهكذا فما دام الاستماع الواقع داخل حادث كلامىٍّ بين شخصين يمثل وجهة نظر داخلية فى الحبكة، فإنه يتفق مع الداخل الواقع بين حديثين ماديين.

وينطبق هذا تقريبًا على كل رسالتين متبادلتين فى سلسلة مراسلة، وعلى نطاق

أوسع، على كل راو اكتسب طابعًا دراميًّا، سواء كان متجاوبًا مع ما يقال أو كتومًا من الناحية الشكلية. وهكذا نرى فى كل مكان أن ما أسميه "العالم من وجهة نظر المُخاطب" (ستيرنبرج ١٩٨٦) يوسع نطاق عدم الوعى بالذات الذى يفتحه عدم وجود مستمع للخطاب حتى يصل به إلى قلب أرض الوعى بالذات نفسه. والتوصيل الدرامى نفسه يشبه الفعل الموجه لتحقيق هدف معين بصفة عامة فى أنه يضم ويثير ويمثل التأمل، ويعتبر وليجة ذات دلالة تضاعف أعداد المخبرين لديها. كما يعتبر هذا إجراءً كاشفًا عن طاقة النظرية الموحدة على أن تشمل بل فى الواقع على أن تثرى المجال السردى، فى أن كليهما يعملان على تكامل الأجزاء والتمييز بينها فى الوقت نفسه، من حيث الأساليب المنهجية: ويعتمد ذلك إلى حد بعيد على المَعْلم الذى شرحناه آنفًا.

ومن العقبات الأخرى التى تواجه مثل هذا المدخل المنوع، مجموعة يضمها كتابان معاصران لكتابى (ستيرنبرج ١٩٧٨) ويغذوهما فيما يبدو تمييز [بين الكلام والفكر] شبيه بالوعى الذاتى، وهو نادر. يقول فرانز ستانزيل فى كتابه **نظرية السرد** ([١٩٧٩] ١٩٨٤) إن العنصر الأول المكون للحالات السردية هو "النوعية"، معارضًا القول "بالراوى" (مثل سيد هاميتى فى **دون كيخوته** وزايدبلوم فى **الدكتور فاوستوس**) ومعارضًا القول بالشخصية "العاكسة" (سترذر، موللى). والمصطلحات المستعارة من هنرى چيمز تبشر بالخير لنظريته. وكتاب دوريت قون **الأذهان الشفافة** (١٩٧٨) أكثر تخصصًا إذ يرصد التصدير السردى "للوعى"، فى مقابلة الأشياء والأوصاف الخارجية. وكل من العملين ينتقد بوث لجمعه بين العقول والأفواه تحت مظلة الراوى. ولكن الكتابين يتضافران على إفساد التمييز الذى كانا يبشران به بسبب سوء تطبيقه إلى الحد الذى يشوش القضية وما يترتب عليها بصفة عامة من جوانب شتى، بعضها خاص وبعضها مألوف، وبعضها مما يميز الأوضاع الجديدة ويتجاوز البحوث العلمية الألمانية. (أى النوعية عند چينيت/ الصوت، والتركيز فى البؤرة/ السرد). وفك هذه العقدة من شأنه أن يعيد اختبار بل أن يعيد تكوين الاختلاف بطريق سلبى على جبهة عريضة. ونجد خصوصًا أن الوعى الذاتى، أو غيابه، سوف يثبت مقاومته للاقتران، ومن باب أولى للتبادل مع الصفات السردية الأخرى؛ ومن باب أولى أيضًا مع ثنائيته

الخاصة؛ ومن باب أولى كذلك حيث تؤدى أمثال هذه المحاولات إما إلى تحميل رموزها بأثقال رازحة وإما بإدخال نمط أو أنماط عنوة أو إخراجها من الوساطة، بل من السردية، بغض النظر عن أى شيء آخر.

وهذا الترتيب الصاعد للتميز يبرز تدريجيًا من التحليلات المعارضة المقتطفة. فأما عن الانقسام المعهود فى علم السرد، فإن المحللين يفضلان البث على الفعل. بل إن ستانزيل نفسه يحدد القصة من خلال "وساطة تقديمها" (غير المحددة) وحدها (١٩٨٤ ص ٤ وما بعدها). ففى النصف الذى يفضله إذن، تتوقع على الأقل أن تجد استقطابًا حادًّا بين "الراوى" و"العاكس" من حيث النوعية، حتى تناسب استعمال هنرى چيمز لهما. يقول ستانزيل:

> **الشخصية الراوية** تسرد، وتسجل، وتخبر، وتكتب رسائل، وتدرج وثائق، وتستشهد بمخبرين موثوق بهم، وتحيلك إلى سردها ذاته، وتخاطب القارئ، وتعلق على ما سردته... وعلى العكس، تجد أن الشخصية العاكسة تعكس، أى إنها كالمرآة تعكس صورة أحداث العالم الخارجى فى وعيها، وتدرك، وتحس وتسجل، ولكن دائمًا فى صمت، لأنها لا "تسرد" أبدًا، أى إنها لا تعبر باللغة عن مدركاتها الحسية، أو أفكارها ومشاعرها فى محاولة توصيلها.

(ستانزيل ١٩٨٤: ١٤٤)

لو قدر لـچيمز أن يقرأ هذا لما وافق عليه. فهاتان المجموعتان من الصفات المقدمة أبعد ما تتصف بالمعيارية – فلا هى ضرورية ولا هى كافية – ومعظمها يقبل مشاركة الثنائيات المزعومة فيه. وهكذا فباستثناء الحجج الدائرية والإطناب فى قوله "تسرد وتسجل وتخبر" والالتباس فى عبارة "تخاطب القارئ" (مخاطبة سافرة؟) نجد أن أيا من الأنشطة المرتبطة "بالراوى" (كتابة الرسائل، والتوثيق، والاقتطاف، والإحالة الذاتية والتعليق الذاتى) ليس فى الحقيقة ملزمًا، بل لا يشكل مجموعة موحدة. هذا وإلا ما كتبت رواية هامسن بعنوان **الجوع** ولا رواية چويس **صورة الفنان فى شبابه**. بل ولا يؤدى التأمل، خصوصًا إذا كان مكتوبًا، وبأسلوب پيپس، إلى حظر أىٍّ من هذه الأنشطة الخِطابية.

وعلى العكس من ذلك نرى أن "عاكسًا" مثل ستريذر "كالمرآة يعكس... ويدرك ويحس ويسجل" ولكن هل ينطبق ذلك بالضرورة على نظيره المتكلم أو كاتب اليوميات؟ أو ينطبق على الحاكم أو صاحب أحلام اليقظة؟ إن صفات العكس كالمرآة، والإدراك، والعاطفة، والتسجيل نفسه، وأى شىء يتجاوز خلق العالم الخاص، يمكن الاستغناء عنها فى "نوعية" العاكس بصفة عامة. (وكلمة "مخبر" الواردة عنده لا تفيد موقفًا محددًا). وحتى حين يقوم 'الوعاء' أو صاحب الحديث المنفرد أو كاتب اليوميات بجميع هذه الأنشطة، أفلا يتسع هذا المجال كله للراوى الحقيقى (مثلما يتسع فى أماكن أخرى لصاحب التركيز الذى يستخدم أكثر من "نوعية" واحدة)؟

ومن هنا يبرز زيف العبارة القاطعة "دائمًا فى صمت"، فالباحث يفرضها على خطاب 'العاكس' بمعناه المحدد، لكنه يستعملها فى وصف من لا يتكلمون ولا يكتبون وحدهم. ولكن عبارة "لا يعبر باللغة أبعد من أن تصبح قانونًا حتى لأنواع الشخصيات العاكسة – مثل ستريذر، وموللى، وبينـچـى عند فوكنر – وهم الذين اشتهر عنهم الانطلاق على محور التعبير الذاتى الصامت، كالتراوح بين الكلمة والصورة.

وهكذا فإن التمييز الوحيد ذا الصلة ("محاولة التوصيل" حاضرة أو غائبة) تضيع وسط ذلك الخلط المشوش وتسقط بين ألواح "النوعيات". ولا عجب إذن من وجود تناقضات كثيرة فى التصنيف. إذ يصف الكتاب مالون عند بيكيت بأنه يستخدم "المونولوج الداخلى" ثم يقول إنه "رواية بضمير المتكلم"، ثم يعود إلى القول بأنه "شخصية عاكسة" (ستانزيل ١٩٨٤: ٦١، ٩٤، ١٤٥) ثم يتأرجح بين هذه الأدوار (ص ١٥٠، ٢٢٦). وعبر هذا الحاجز نفسه، يجمع الكتاب بين "روايات الرسائل وروايات اليوميات"، فالثانية تستخدم "راوية" وسط مخاطبة الذات (ص ٢٠٢، ٢١١، ٢٢٥، ٢٢٦). وعلى العكس من ذلك يقول "إن المونولوج الدرامى غير سردى" (ص ٢٢٥-٢٢٦)، على الرغم من أن الاثنين موجهان للغير وقائمان على الفعل تعريفًا. بل إن الحكم بعدم السردية يُعمم حتى ينطبق على جميع المقتطفات المباشرة، كأنما كانت "القصة المروية بضمير المتكلم" نفسها لا يتجلى فيها هذا الشكل

بصفة عامة. إن التأرجح والاستثناءات المتناقضة والإقصاء التعسفى من النوع الأدبى تعتبر درسًا سلبيًّا فريدًا. فإذا أضفنا التأكيد المبالغ فيه على الجانب الداخلى – الذى يساعد عليه مصطلح العاكس نفسه – وجدنا أنه يمثل الحد القاطع لنموذجنا عن الوعى الذاتى، وعدم الوعى الذاتى، ونطاق هذا النموذج.

وإذا كانت الشهوة لتجميع المعالم معًا قد هزمت نفسها هنا، فإنها يتلوها ما يزيد سوءًا عنها، إذ إن ستانزيل يثبت أنه أكثر المؤمنين بالصفقات الشاملة فى علم السرد – وما عليك إلا أن تتأمل "دائرة أنماطه" الكاملة – فهو يواصل حديثه للقول بالتطابق بين "النوعيتين" مستخدمًا تشكيلة من الثنائيات الأخرى، وهى أساسًا خاصة بالتقديم، وتتمتع جميعًا بالاستقلال، والجمع بين القطبين. وإمكان عكسها. وهكذا يزعم أن الراوى مضاد للعاكس استنادًا إلى ما يلى:

١- التقرير ضد التصوير؛

٢- حضور التعليق ضد غيابه؛

٣- الوصف الصريح، المعمم، وفيما يقال الكامل، ضد الوصف المضمر، المخصص، وبارز النقصان؛

٤- التواصل غير المحدد ضد التواصل المبنى فى طبيعة الإنسان؛

٥- البدء بالتمهيد ضد عدم البدء به؛

٦- البدء بضمير متكلم محدد ضد استعمال ضمير غائب لا يعود على أحد؛

٧- الإشارة إلى البطل باسمه ضد الإشارة بضمير مصمت؛

٨- وجود خاتمة مستقرة ضد الخاتمة المفتوحة؛

٩- كون عدم الثقة (فى حالة الشخصية) من عناصر التعريف ضد كونها غير ذات صلة؛

١٠- استعمال الأفعال الماضية ذوات المعنى ضد إهمال معنى الماضى؛ وهلم جرًّا

(ستانزيل ١٩٨٤: ١٤٦-١٧٠)

فلنضرب صفحًا عن [عدم] الاتساق، أو الانحياز الدائم لعدم الوعى الذاتى الداخلى، أو للفكرة الغريبة عن الثقة: إذ إن الجمع بين هذه الأمثلة العشرة للتضاد وبين النموذج النوعى قيد النظر هنا خطأ واضح منطقيًا وواقعيًا. وهذا حقًّا ما تنبأت به حجتى من قبل بشأن كل هذا، بل وأثبتت صحته فيما يتعلق بالغالبية، إذ إنها تعالج فى الواقع البناء الزمنى ما بين الوضوح والغموض. ولعلك تذكر كيف أن الرواة القادرين على كل شىء، مثل الراوى المتكتم عند فيلدنج أو الراوى الذى يتواصل مع الجميع عند ترولوپ، يلتقون مع معادليهم العاملين بين المخبرين غير المتمتعين بالمزايا، الذين يكسرون التسلسل الزمنى أو يحافظون عليه تحقيقًا للخبرة الزمنية فى هذه الحال أو تلك. إن نوعى القائمين بالبث يمثلان قطبين تفصلهما مسافة شاسعة من حيث دافع المحاكاة والدافع الجمالى، والدافع فى الحالتين يعتمد اعتمادًا حاسمًا على الوعى الذاتى، ومع ذلك فهما يشتركان فى تنفيذ استراتيجية المؤلف المنشودة بالوسائل المناسبة لها ومن بينها مجموعة المتضادات المنوعة عند ستانزيل.

وأسوأ ما فى الأمر أن هذه المتوافقات الزائفة عند ستانزيل لا تقتصر على إثقال المَعْلَم المقصود وتشويش بؤرته، وهو ما يعنى فقدانه حده القاطع، ولكنها قد تحل محله، مؤدية إلى تأثير المسخ الذى يشوه الطرفين، إذ يمكن لأى من صاحبى القطب الخطابى أن يتحول إلى الطرف الآخر، بغض النظر عن الوعى الذاتى نفسه. وذلك يتعدى حالات السهو البسيطة، على ما لها من دلالات، التى يقع فيها مالون أو كاتب اليوميات، وكاتب المونولوج الدرامى، ومن يقتطف الكلام المباشر. ومما لا يكاد يُصدق أن النظرية تتفاخر بوجود وحش منطقى بها (خاص بنسق الأنماط ومن باب أولى وصفه بالغائية) ألا وهو "إضفاء طابع الانعكاس" على الشخصية، الذى يعنى "أن الراوى يتخذ مؤقتًا بعض الخصائص المميزة لشخصية العاكس" (ستانزيل ١٩٨٤: ١٧٣).

بل إن الراوى الذى يمثل المؤلف يصبح عنده "شخصية عاكسة" بسبب لا يتعدى وجود تحولات متقطعة ومقبولة دائمًا – وفى أقصى حالاتها خاصة بنقل الكلام – فى تكتيك التوصيل، أو تحديد الوضع أو المسافة. فإذا رجعنا ببصرنا إلى قائمة المتضادات

العشرة التى لا لزوم لها أعلاه، وجدنا أن إضفاء صفة العاكس تعنى نقل ما فى الخطاب من العمود الأيمن إلى العمود الأيسر، وكل هذا وسط استمرار الوعى الذاتى، الذى نسيه واضع التصنيف تمامًا (ستانزيل ١٩٨٤: ١٥٦-٢٠٠ فى أماكن متفرقة). ويصل الأمر إلى أن إضفاء حلقة العاكس. التى تصل إلى حد التداعى الحر للأفكار، تُلحق بأعلى المتواصلين هامة، وليس ذلك إلا فى رواية يوليسيز التى يقول الباحث إنها "مونولوج داخلى للمؤلف" أثناء "التأليف" (ص ١٧٨-١٨٠).

وبغض النظر عن المؤلف نقول إن الباحث لو كان قد تصور أن مثل هذا "التحويل" قد انتقل من **الراوى** العليم بكل شىء إلى **الراوى** غير المعصوم من الخطأ البشرى، لكان على الأقل قد تجنب الشطط المحض، وإن اقتصر ذلك على عدم الاتساق مع الخصيصة المميزة لطبيعة الراوى التى يشتركان فيها فى مقابل طبيعة العاكس. ففى أواخر رواية پنين لنابوكوف يبرز الراوى غير الشخصى باعتباره الخصم الأرضى للبطل، ويظل متمتعًا بالوعى الذاتى، ودون اكتساب صفة العاكس. وأقول من جديد، لو أن "التحول" الموصوف كان باعتباره راوية يواجه ويؤطر "عاكسًا" من نوع ما، بدلاً من أن "يصبح مؤقتًا" عاكسًا، فربما أصبح الوصف مناسبًا للحالة فى أماكن متفرقة، وحتى لو لم يمثل شيئًا شبيهًا ناهيك بقاعدة عامة إيضاحية، حتى وإن كان الإيضاح لحالات انتهاك الخطاب الواردة فى القائمة. وفى هذه الحالة يمكن أن تتوسع خيارات الدافع على البث من الألاعيب السردية لحجب المعلومات مثلًا، أو تغيير الشفرة لإدخال خصائص متميزة للعاكس فى الأسلوب، أو الحكم، أو المعرفة، أو الرؤية، أو السمع، أو التفكير. وهكذا يتظاهر الراوية عند فيلدنج بالجهل البشرى حسبما يشاء، ويقتصر چيمز بانتظام على تقديم النظرة البشرية لوعائه [أى لراويه] – فهى محدودة وسرية بطبيعتها – من دون تغيير لطبيعة القوى المطلقة عند الراوى، سواء كانت تتجلى فى العلم بكل شىء، مهما بلغت كتمانًا وقمعًا، أو فى أخذ جمهوره فى اعتباره، مهما يبلغ تنكرها. ولا يقترن مثل هذا التحول حتى بتغيير شامل غير متوقع فى الدوافع، إذ يتحول من الحديث عن أرض العجائب إلى الحلم بأرض العجائب، والراوى ينتقل ما بينهما دون تغيير، داخل الإطار، والحكاية وحدها هى التى تكتسب صفة العاكس، إن شئت، فى الحلم، من طريق أليس.

ولكنْ عند ستانزيل، يتحول القائم بالبث [المرسل/ الراوى] من قطب إلى قطب فجأة، مُغيِّرًا مملكة وجوده، عبر حاجز نوعى من المحال أن يعبره بصفاته الأصلية. ويؤدى نسيان الوعى الذاتى وإحلال معادلاته الخيالية محله، إلى وقوع الحيل الفنية عند أقرب الرواة إلى صورة المؤلف (وهو فى يوليسيز أكثر المؤلفين علمًا ومعرفة) ما دامت تعمل كيف تشاء متنكرة فى كساء ذاتى فى أخطاء فى المنظور وتجاوزات يشى بها هذا العاكس الذى يعتبر أشد العاكسين فى طابعه البشرى وعجزه وأنانيته. وهكذا يتصور الباحث أن سطحَ الخطابِ حقيقةُ الخطاب، وأن التحايل يعنى فضح النفس، وأن الأداء يعنى القدرة أو عدم القدرة.

وينطبق هذا على "القصة المكتوبة بضمير المتكلم"، إذ إن التغييرات فى الضمائر، أى الإحالة الذاتية لضميرى المتكلم والغائب (وإن لم يكن هذا يؤثر فى دور الكلام قط، كما هو معهود عند بنفنيست) أو فى الابتعاد عن النفس التى تمر بخبرات الحياة، تؤدى إلى إضفاء صفة العاكس عليها (ستانزيل ١٩٨٤: ١٠٤، ٢٠٨-٢٠٩). وعلى العكس من ذلك نرى أن المونولوج الداخلى يتحول إلى "سرد" – وإن يكن، "بطبيعة الحال"، غير موجه إلى مستمع ما – حيث يغير عاكسه أزمنة الفعل من المضارع إلى الماضى (ص ٢٠٧ – ٢٠٨، ٢٢٧). وهكذا يتلازم أصحاب الحديث المنفرد أو المناجاة الذين يسترجعون الماضى، ومعظم المتحدثين ممن لا يُقتطف كلامهم مباشرة، وكتاب اليوميات بصفة عامة، إذ يجمع زمن الفعل بينهم، ويلازمون الراوى المسترجع للماضى بالصورة المعتمدة.

وفى هذه الحالة أو تلك، تتحول كل نوعية عند أحد القطبين إلى النوعية الأخرى عند القطب الآخر، استنادًا إلى معالمها غير المعيارية – إن كانت تنتمى إليهما على الإطلاق – فى مقابل الشىء الذى يحدد اختلافهما، ألا وهو الوعى الذاتى، حاضرًا كان أم غائبًا. ويشبه هذا قولنا: ما دامت المرأة تأكل وتلعب وتحيض وتعقل، فإن الرجل إذا أكل ولعب وعقل اكتسب صفة المرأة.

وهكذا فإن الهجوم على ما يقول به بوث من عدم أهمية النوعية يرتد بقوة إلى صدور مهاجميه. ومع ذلك فإن سوء المعادلات بين الراوى والعاكس، وانعدام المنطق فى إضفاء صفة العاكس على الراوى حالات شائعة حتى عند النقاد الكبار مثل قون

(١٩٨١: ١٧٠-١٧٤) أو فلوديرينك (١٩٩٦). والواقع أن إغراء الصفقات الشاملة لا يموت بسهولة، وما أيسر أن يتعرض الوعى الذاتى للنسيان، ما دمنا نعيش فى ظل روح التصنيف التى لا تكترث لمبدأ التنوع: أى التفاعل الحى بين المعالم والقوى، وبين أشكال التقديم والتمثيل وبين الوظائف التوصيلية، وهو المبدأ الذى يخلق الخطاب ويمنحه معناه باعتباره قادرًا على تخطى العقل، بكل أنواعه المتعددة. لو كان الراوى والعاكس يستطيعان تبادل موقعيهما باعتبارهما وسائل منظورية بديلة لتحقيق غاية سردية - أى وسطاء، ومن ثم دوافع للتنظيم النوعى وعدم تنظيمه، قبل كل شىء - فلن يستطيعا الوقوف وقفة تعارض أو يتحول أحدهما إلى الآخر بقوة أى عامل سطحى يقترن به.

والحق أن قون لا تقتصر على تأييد أغاليط ستانزيل فيما يتعلق بنظام الأنماط هنا (قون ١٩٧٨) بل تزيد من تحديدها فى دراستها المركزة على العاكس، وفيما عدا ذلك فهى أفضل دراسة من نوعها. وما عليك إلا أن تلاحظ الميل المغرض إلى الجمع بين عدة عناصر، على مستويات متنوعة، وهو الذى يستمر إلى آخر الجزء الثانى من الكتاب، بهدف المبالغة فى التمييز بين الأشكال السردية، تكريمًا لنوعية خاصة واحدة تعتبرها مثالية. والخيارات الشائعة تصبح عندها مخصصة، وتتطلب وتجتمع فى ثوابت، وما يجوز يتحول عندها إلى ما يجب مكتسبًا صفة اختلاف زائفة، وبعضها سبقت مصادفته.

وهكذا فإن الفجوة التى تفصل صاحب الحديث المنفرد عن الراوى بضمير المتكلم تختفى عندها إذ تربط الطرفين ربطًا جديدًا بمتغيرات تتجاوز القدرة على التوصيل، وخصوصًا استعمال الزمن المضارع فى مقابل الزمن الماضى، وكسر الانتظام الزمنى فى مقابل التسلسل الزمنى. وأما على جانب الحديث الأحادى، بدوره، فإن هذه المبالغة فى الربط تضفى طابعًا عقلانيًا على انحياز قون (وهو معتمد وإن كان هنا إرشاديًا) إلى الخطاب الذاتى غير المنطوق. فى مقابل اليوميات المكتوبة أو الفكر المنطوق. فإلى جانب إحالتهم المزعومة إلى الماضى، نجد أن هؤلاء من أصحاب المنزلة الدنيا يجمعون المزيد من العلامات الشبيهة بالسرد، مهما يكن الأمر، أو يتخلون عمن يتخذون الموقف المضاد لهم من أصحاب الحديث المنفرد - وهو الموقف "الصحيح" - بما فيه من عشوائية، وعاطفية، وحذف، وانعدام الشفافية فى الضمائر. وأخيرًا نرى أن قون، داخل

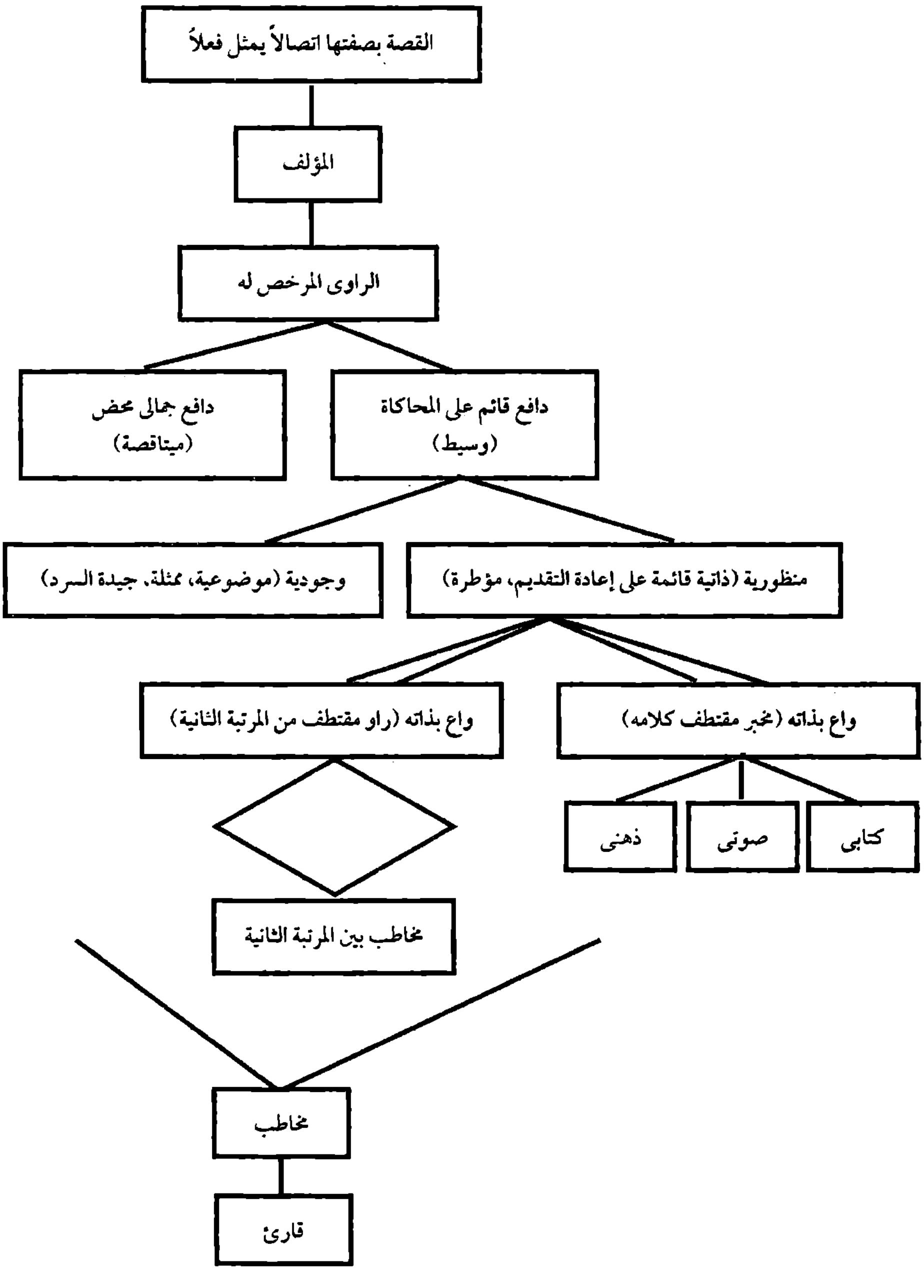
حدود الخطاب الذاتى غير المنطوق نفسه، الذى يمثل موضوعها الخاص، قد تفوقت حتى على ستانزيل. فهى تخترع أنماطًا لها فائدتها فى مواقع أخرى، مثل نمط الاسترجاع المنتظم "مونولوج السيرة الذاتية" (قصة "مخلوق لطيف" لدستويفسكى) والاسترجاع غير المنتظم، ومثل المستند إلى التداعى الحر للمعانى وإن يكن ذا توجه للماضى رغم ذلك، "مونولوج الذاكرة" (رواية **الصوت والغضب**) لا باعتبار هذه الأنماط تنويعات "للمونولوج الداخلى الأصيل" ولا صورًا موازية له، على الأقل، بل باعتبارها تنويعات مختلفة عنه. لاحظ البلاغة الجوهرية التى تستعين بها مستخدمة كلمة "الأصيل" حتى ترفع من قيمة الشكل الأخير للمونولوج و"تطهره" ومن ثم تحيله إلى شىء من الأشياء، إذ ينفصل عن أقرب ما يعادله فى عدم الوعى بالذات، إلى جانب الحديث الداخلى، مضافًا إليه "الاستقلال" الذى يشمل العمل كله، مضافًا إليه الارتباط الزمنى.

وإذن فإن الحديث المنفرد يُختزل باطراد حتى يصبح أحداثًا تميزت بسردها، وأما حين نصل إلى آخر الطريق، وهو ما يكلفنا ثمنًا باهظًا يزداد مع كل تفريعة له، فنجد أن نمط الحديث المنفرد – بدلاً من أن يشمل الحياة السرية، أو حتى الإنسان الكتوم، أو النوع الفرعى المقتطف منه، أو النوع المتفرع من الفرع والذى شهد التوسع فيه – قد وجد جوهره النادر فى مولى بلوم، حسب المطلوب. ولو لجأنا إلى استعمال أدق أدوات التفسير لما استطعنا إنقاذ هذه الشبكة من الشقوق والأخلاط والتشويش بأمر ملكى، أيضًا؛ ولن يستطيع إلا التوجه الجديد المبين عاليه، من خلال توافر الوعى الذاتى وعدم توافره، أن ينصف هذا المجال الخاص بمعناه الصحيح، وينصف الذهن الشفاف فى داخله.

ومما يؤكد هذا أن 'المونولوج الكبير' يفقد عند قون قدرته النوعية على السرد (وهو ما يذكرنا بما يسمى الحكاية "الدرامية" الحداثية، أو "التاريخ" عند بنفنيست، أو "إعادة الإنتاج" البنيوية المشار إليها أدناه) وكذلك وحدته الخاصة بالمخبر. بل إن الأنماط المغضوب عليها، ما إن يبلغ أحدها طول النص الكامل حتى يعتبر 'مستقلاً': مباشرًا، ذا صوت واحد، مقتطف مباشرة ولكنه خال من الرواة إلى الحد الذى يمثل فيه

"سردًا مضادًا"، ويصبح فريدًا من نوعه. وهكذا يتقاطع من جديد مع ستانزيل الذى يعمم القول باختفاء وساطة السرد فى القصة بالنسبة لكل اقتطاف مباشر للكلام والفكر: متجاهلًا الصدى، والمشهد، والنص، والداخل والمونولوج الدرامى. (قارن بهذا موقف چينيت الذى ينفى صفة السرد عن مثل هذا المباشرة الشكلية ويسميها "محاكاة محضة" أو "خطابًا مباشرًا" وهو من جديد يعيد إنتاج الأصل حرفيًّا وسريًّا. وفى غير هذا السياق، طالما كان غياب الراوى يتضمن الخطاب الحر غير المباشر و"ضمير الغائب" فى نموذج چيمز). وإلى جانب ذلك فإن قون ذات نهج انتقائى غير متسق، وذلك شأن مع يتبعونها أيضًا، إذ إنهم يصفون الخطاب الذاتى المقتطف "بالاستقلال" قائلين إنه يتضمن فعل السرد المختفى، كأنما كان توسيع النطاق وحده هو العامل الذى يحدد نوع البث، ومن ثم النوع الأدبى.

وهكذا يشتد التناقض وحسب، إلى جانب توافر الأدلة المناهضة. فالمنطق يقول إن المقتطف المباشر يقتضى من يقتطفه. بغض النظر عن أى شىء آخر، وينبغى الإقرار بأن من يقوم بالاقتطاف سوف يغير من سياق المقتطف، والنص الذى أُخذ منه أصلًا، ويعيد تشكيل منظوره، ويخضع الكلام الأصلى أو الفكر الأصلى للإطار الجديد، مهما بلغ خفوت نبرة هذا الإخضاع، وإلا عوقب أو أدين بتهمة أطلق عليها خرافة الحديث المباشر. وذلك صحيح، إذ كيف نتمكن من الوصول إلى وعى صاحب الحديث المنفرد إلا إذا تحول الراوى إلى اقتطاف ما فيه، فالوعى يعتبر هنا "الساحة الخاصة للقصة" فى مقابل القصص الخيالية "فى الدراما والسينما" (قون ١٩٧٨: ٤ ، ٥)؟ وأقول من جديد: من عساه غير الراوى أن يبدأ أو يختتم إعادة تقديم الفيض السرى؟ وإذا أردت أن تنسب إلى المؤلف [بدلاً من الراوى] الدخول والخروج [من وعى الشخصيات] – والمؤلف قد سبق له انتهاك الاستقلال المفترض للصوت المنفرد فى المونولوج – فسوف تجد فى الوليجة آثار تأطير التدخل النصى (لا السياقى فى نظر البعض) وهو الذى ينسب – تعريفًا – إلى أداء الراوى وحده. ومن سواه يستطيع أن يصوغ لغويًّا نشاط الذهن غير اللغوى؟ ومن سواه يستطيع تقسيم الكلام الداخلى أو المسار الفكرى المستمر مستعينًا بالوسائل الكتابية التى تعين الفهم مثل الفصول والفقرات والجمل وعلامات الترقين؟ ومن تراه يستطيع أن يقدم "الكتابة الذاتية" عند پيپس ويفسرها ويعلق



الشكل ١٥-١ القصة بصفتها اتصالاً يمثل فعلًا

عليها (ناهيك بتجريدها مما يخدش الحياء)، أو فى الواقع نموذج موللى [فى التفكير الصامت] الذى يبلغ طول حكاية كاملة فى ذاتها داخل الإطار الكلى لرواية يوليسيز؟

ومن ثم فإن قبول خرافة الحديث المباشر يعنى أن الذهن الذى لا يتمتع بالوعى الذاتى يستطيع بطريقة ما – من خلال الغياب العجيب – أن يقتطف [كلام الآخرين] وأن ينقشه، ويحرره، وينشره [مطبوعًا] إلى جانب التعبير عن ذاته؛ والعاكس الذى يركز وعيه فى ذاته يستطيع أيضًا أن يلعب دور الحاكى عن ذاته لنا، نحن الموجودين خارج القصة. ولكن التناقض الذاتى يؤدى أيضًا إلى انقسام النظريات فيما بينها (بما فى ذلك نظرية چينيت) وضد أنفسها، بحيث تلحق بمن تهاجمه: من موقف بوث الذى يهب الراوى نظرة داخلية، وكذلك أتباع بوث، إلى الذاتية الخالية من الرواة عند بانفيلد وغيره.

إن الخبرة القائمة فى الوليجة [أى داخل الإطار القصصى] تشبه كل حالة من حالات إعادة التقديم، فى أنها لا تحل محل أى شىء قط، ولكنها دون أن تدرى تعتبر وسيطًا يمثل إطار التوصيل على كل محور. فإذا جمعنا ما يترتب على هذا كله، وجدناه، خيرًا كان أو شرًا، يمثل اختلافًا جذريًا. والشكل البيانى ١٥-١ يوضح تداخل الجوانب البناءة والنقدية فى حجتى. (ولعلك تذكر أن الفروع النوعية تزيد باطراد من فرص التقاطع، والالتفات، وحالات الارتباط، وزيادة التفريعات، والإمكانيات غير المحققة).

الحواشى

١- يقول بوث (١٦١: ١٥٥) إن ذلك يعتمد على وعى الراوى بتأليف عمل أدبى والإشارة إلى المشكلات التى تكتنفه. وهذه الشروط تستثنى شخصيتى هكلبرى فين، والحلاق فى رواية **قص الشعر** للاردنر، فكل منهما ذو وعى ذاتى، باعتبارهما مخاطبيْن، داخل الإطار الذى أقول به. والعبارة الشائعة "الحيل الفنية الواعية بذاتها" تتضمن قيودًا مماثلة، ولها أصداؤها فى قون (١٩٧٨: ١٥٢، ١٨٠، ١٨٧، ١٩٩، ٢٦٥).

٢- ستيرنبرج (١٩٧٨: ٢٤٦ – ٣٠٥، ١٩٨٣ أ: خصوصًا ١٧-١٨٦، وأيضًا مثلًا ١٩٨٦، ١٩٩١، ٢٠٠١، خصوصًا ص ١٦٧ وما بعدها) عن كيف يؤدى البناء الوظيفى الكلى نفسه (أو إعادة البناء الكلية الوظيفية نفسها) إلى إنتاج الأشكال المقتطفة للكلام والفكر، أو حتى الكلام فى مقابلة الفكر، بصورة مصغرة.

٣- المقدرة السردية (أو عدمها) تحدد ذاتها بالنسبة للمؤلف – عبر جميع أحكام القيمة الخارجية – كما تفعل نظيرتها اللغوية، إزاء مجتمع اللغة الخاصة بها.

٤- سوف يجد القارئ أدناه أن ستانزيل يجمع بين العاكس، مثلما تجمع قون بين صاحب المونولوج الداخلى، وبين التطور المناقض للزمن، وهو تعادل خاطئ يرجع إلى ما كان إدوارد دوچاردان يقول به فى الماضى.

٥- وأقول من جديد إن هذين النوعين من المنطق يحكمان ألوان التمثيل – عبر الأنواع والفنون والوسائط والنظرات الأنطولوجية، ومزاعم الحقيقة – ولكننا سوف ننطلق فى مسار حالة القصص الخيالية السردية التى تعتبر مثالية لأنها أشد الحالات تنوعًا.

٦- لم يسبق تعريفه قط، وكثيرًا ما كان مقلقلاً على الرغم من كثرة الاستناد إليه عند لابوك، وستانزيل وچينيت ومن لف لفهم.

٧- من الطريف أن يوليسيز تحاكى أسلوب پيپس فى حكاية 'ثيران الشمس'.

٨- التفاصيل فى ستيرنبرج (١٩٧٨ ص ٢٧٦ وما بعدها) وأدناه.

٩- يتلو ذلك انعدام المنطق، على نحو ما سوف يظهر، حين تستبعد بعض أنماط الخطاب، وكثيرًا ما تكون خاصة (وخصوصًا المونولوج الداخلى) من فئة السردية.

Banfield, A (1982). *Unspeakable Sentences*. Boston: Routledge.

Benveniste, E. (1971). *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press.

Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Cohn, D. (1981). "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." *Poetics Today* 2, 157–82

Cohn, D. (2000). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics*. London: Routledge.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

Forster, E. M. (1962). *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds. Artificial Intelligence, Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Stanzel, F. K. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Sternberg, M. (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Sternberg, M. (1983a). "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence." In J. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy* (pp. 145–88). University Park: Pennsylvania State University Press.

Sternberg, M. (1983b). "Deictic Sequence: World, Language and Convention." In G. Rauh (ed.), *Essays on Deixis* (277–316). Tübingen: Gunter Narr.

Sternberg, M. (1986). "The World from the Addressee's Viewpoint: Reception as Representation, Dialogue as Monologue." *Style* 20, 295–318.

Sternberg, M. (1991). "How Indirect Discourse Means: Syntax, Semantics, Pragmatics, Poetics." In R. Sell (ed.), *Literary Pragmatics* (pp. 62–93). London: Routledge.

Sternberg, M. (2001). "Factives and Perspectives: Making Sense of Presupposition as Exemplary Inference." *Poetics Today* 22, 129–244.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Yacobi, T. (1981). "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2, 113–26.

Yacobi, T. (2000). "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis." *Poetics Today* 21: 708–47.

Yacobi, T. (2001). "Package-Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability." *Narrative* 9, 223–29.

الفصل السادس عشر
تأثير التتابع والطىّ ووصف اللوحات
فى قصة "الصورة البيضاوية"
لإدجار ألن يو

إيما كافالينوس

يقول إدجار ألن يـو فى مقاله "فلسفة التأليف" إن الاعتبار المبدئى لديه عندما يشرع فى الكتابة هو التأثير، أو الانطباع، الذى يريد للقصة أو للقصيدة أن تتركه عند القراء. ويضيف قائلاً إنه لا يبدأ "النظر فى أفضل وسيلة لتحقيق هذا التأثير، إما بالأحداث وإما بالنغمة" إلا بعد اختياره للتأثير، قائلاً "إننى أنظر بعد ذلك حولى (أو بالأحرى فى داخلى) باحثًا عن مجموعات الأحداث أو النغمات الكفيلة بمساعدتى خير مساعدة على بناء ذلك التأثير" (يـو ١٩٧٧: ٥٥٠). والمعروف أن "فلسفة التأليف"، المنشورة عام ١٨٤٦، هى المقالة التى يصف فيها يـو كيف كتب قصيدة "الغراب"، ويقول يـو إنه بالنسبة لهذه القصيدة اختار "أولاً رواية، وثانيًا تأثيرًا حيًّا" (١٩٧٧: ٥٥٠). وقصص يـو أيضًا تقدم مؤثرات حيوية وجديدة، وربما كانت قد كتبت مثل "الغراب" لتحقيق ذلك.

وكثيرًا ما ينجم التأثير القوى لقصص يـو وقصائده، فى جانب منه، عن عناصر خرافية، ولكن حتى فى القصص التى تتضمن الخرافة، كثيرًا ما يزداد تأثير الخرافة بفضل استراتيجيات سردية يمكن للباحث تفسيرُها من خلال التحليل، على عكس العناصر الخرافية. وقصة يـو "الصورة البيضاوية"، المنشورة فى عام ١٨٤٢، تدين بعنوانها إلى صورة ممثلة فى القصة من خلال ما يسمى الوصف الفنى (ekphrasis) وهو التمثيل اللغوى لتمثيل بصرى. واستخدام يـو للوصف الفنى يلفت النظر إلى قوة اللغة على توجيه التفسير بذكر ما حُذف إلى جانب ذكر ما قيل. والطىُّ (embedding) داخل القصة "الصورة البيضاوية" لوثيقة يقال إنها تصف كيف صُنعت يثبت قدرة القصص

على تشكيل تفسيرات العِلِّية من طريق التحكم فى الترتيب الذى يُتَّبَعُ فى الكشف عن المعلومات.

و"الصورة البيضاوية" قصة بالغة القصر، إذ لا تزيد على ست فقرات. ومن زاوية التحليل الحالى أعتقد أن القصة تتكون من ثلاثة أقسام متساوية الطول تقريبًا: الأول يتضمن الفقرتين الأوليين، والتالى ثلاث فقرات، والأخير فقرة طويلة. ففى أول هذه الأقسام الثلاثة يقوم راوية داخل القصة بتقديم نفسه وموقفه. وفى القسم الثانى يقص الراوية تجربته عند رؤية الصورة البيضاوية. والقسم الثالث مقتطف، تعزله علامات تنصيص فى البداية والنهاية، لفقرة تحكى كيف صُنِعت اللوحة، ويقول الراوى إنه يوشك على قراءتها. وهكذا يقرأ القراء الفقرة المقتطفة كأنها يقرؤونها فى وقت قراءة الراوى نفسه إياها، بالإضافة إلى معرفتهم بموقف الراوى والتجربة التى أدت به إلى اختيار ذلك الكتاب والتوقف عند هذه الفقرة المحددة. وسوف أبدأ تحليلى بالنظر إلى هذه الفقرة باعتبارها نصًّا مستقلاًّ، كاملاً فى ذاته. وسوف أقارن هذا التفسير فى آخر هذا المقال بتفسيرنا للنص نفسه على وجه الدقة عندما نقرؤه باعتبار نصًّا مطويًّا داخل قصة پـو. ويوضح الفرق بين التفسيرين الدرجة التى تستطيع الاستراتيجيات السردية توجيه تفسيرات القراء لأسباب حدث من الأحداث ونتائجه.

وحتى أتمكن من الحديث عن التفسيرات ومقارنتها أستعين بمفردات وضعتُها استنادًا فى المقام الأول إلى عمل إزڤيتان تودوروف (١٩٦٩ أ، ١٩٦٩ ب) وڤلاديمير پـروپ (١٩٦٨) فيما يتعلق بتسمية تفسيرات علاقات العلية. ومجموعة الوظائف العشر التى حددتُها أسماء تطلق على مراحل التتابع العِلِّيَّة التى تؤدى من توازن إلى توازن، وللقراء أن يستعملوا هذه الأسماء للتعبير عن تفسيراتهم لعلاقات العلية فى قصة أو فى جزء من قصة.

وأقدم فيما يلى الوظائف الخمس التى توفر المفردات اللازمة لوضع تفسيرات الفقرة المقتطفة فى آخر قصة پـو ومقارنتها، عندما تقرأ وحدها، وعندما تقرأ فى سياق

القصة الكاملة. وتمثل هذه الوظائف الخمس مراحل تبدأ من الإخلال بتوازن معين وتنتهى بتحقيق توازن جديد[(١)]:

الوظائف الخمس، بتعريفاتها

توازن

ألِف	حدثٌ مُقَلْقِلٌ يُخِلُّ بتوازنٍ ما
جيم	قرار من الفاعل **جيم** (الشخصية التى تقوم بالوظيفة **جيم**) بمحاولة تخفيف حدث الوظيفة **ألف**
جيما	الفعل المبدئى من جانب الفاعل **جيم** لتخفيف حدث الوظيفة **ألف**
حاء	النشاط الأولى من جانب الفاعل **جيم** لتخفيف حدث الوظيفة **ألف**
طاء	أو ناقص طاء النجاح (أو الفشل) لنشاط الوظيفة حاء

توازن

إذا نظرنا إلى الفقرة المقتطفة فى آخر قصة پـو وقرأناها وحدها كأنها كانت مستقلة، فربما فسرها معظم القراء باعتبارها موقفًا مبدئيًّا يمثل لحظة توازن. فالجملة الأولى تقول "كانت عذراء ذات جمال نادر، ولا يزيد حسنها عن المرح الذى يغمرها" (١٩٧٧: ١٠٥). ولما كانت هذه الجملة تصف موقفًا مستمرًا يلتقى فيه الجمال الذى لا يجارى والسرور، فهى ترشد القراء إلى تفسير يقول إن كل شىء على ما يرام فى عالم القصة، أى إن عالم القصة فى حالة توازن. وعندما نواصل القراءة، ولأن الشخصية الأولى التى تُقدم إلينا فتاة، يسوقنا التأثير الأولى إلى تفسير ما يتلو ذلك فى ضوء تأثيره فيها وفى موقفها[(٢)].

والجمع بين الجمال الذى لا يبارى والسرور فى الجملة الأولى يوحى للكثير من القراء بأن شيئًا ما يوشك أن يقع فيخل بهذا الموقف. وتقدم الجملة الثانية فى الواقع –

على الفور – مجموعة مُقَلْقِلَةً من الأحداث التى تخل بالتوازن، إذ تقول: "وفى ساعة شر شاهدت وأحبت وتزوجت الرسام". أى إن "الشر" يُحدد فورًا؛ فالرسام "كانت لديه عروس تتمثل فى فنه" (١٩٧٧: ١٠٥). ويقول تفسيرى، بل وتفسير معظم القراء فى ظنى، لعلاقات العلية بين الأحداث المروية إنها يمكن تمثيلها بالوظائف التالية:

التحليل الأول (الفقرة المقتطفة، الجمل الثلاث الأولى)

توازن عذراء يغمرها المرح

ألِف تتزوج رسامًا سبق زواجه من فنه

وما إن نفهم أن إخلاص الرسام لفنه هو العامل الذى سوف يقلقل سعادة الفتاة التى لا تشوبها شائبة، حتى نجد أن معظمنا سوف يواصل القراءة، على الأرجح، متسائلاً كيف أو إن كان الرسام سوف يُطَمْئِنُ عروسه أنها تتمتع فى عينيه بالأهمية التى يتمتع بها فنه. ولكن القصة تستمر فنعرف منها أنها "لا تخشى شيئًا خشيتها لمعدات الرسم من صحفة الألوان والفرش وغيرها من الأدوات 'المعادية' التى حرمتها من رؤية وجه عاشقها. وهكذا كان أمرًا فظيعًا أن تسمع هذه السيدة الرسام يتحدث عن رغبته فى أن يرسم صورة حتى لزوجته الشابة" (١٩٧٧: ١٠٥). ولما كانت رغبة الرسام فى رسم صورة الفتاة قد أصابتها بتعاسة شديدة، فإن معظم القراء سوف يفسرون طلبه باعتباره حدثًا مقلقلًا ثانيًا للوظيفة ألف:

التحليل الثانى (الفقرة المقتطفة، الجمل الأربعة الأولى)

توازن عذراء يغمرها المرح

ألِف ١ تتزوج رسامًا سبق زواجه من فنه

ألِف ٢ الرسام يطلب من الفتاة أن تجلس أمامه لتصويرها ("سماع هذا الطلب أمر فظيع" عند الفتاة)

وفى الأسابيع التالية، التى تجلس فيها الفتاة أمام الرسام لرسم صورتها، "تتدهور حالتها النفسية يومًا بعد يوم ويزداد ضعفها" (١٩٧٧: ١٠٦)، وهو حدث ثالث للوظيفة **ألف**. وبعد ذلك، وعلى الرغم من أن بعض من شاهدوا الصورة غير المكتملة

"تحدثوا عن شبهها بالأصل بكلمات خفيضة كأنها كانت معجزة جبارة" لم يكن الرسام "ميالاً إلى رؤية الألوان التى نشرها على اللوحة باعتبارها مستقاة من خدود التى كانت تجلس بجانبه" (ص ١٠٦، والتأكيد فى نص المؤلف)، وذلك حدث رابع يقلقل التوازن المبدئى. وربما اتجه معظم القراء إلى مواصلة التفكير فى كيفية حل الموقف المقلقل وبفضل جهود من، أى إننا نتساءل إن لم يكن هناك شخص يستطيع أن ينبه الرسام إلى مدى الإيذاء الذى يحدثه رسم الصورة بالفتاة التى يرسمها.

ولكن الرسام أخيرًا يضع بفرشاته اللمسات الأخيرة. وهكذا تنتهى الفقرة المقتطفة، وقصة پـو، كما يلى:

"... ومرت لحظة وقف فيها الرسام مسحورًا بالعمل الذى أبدعه، ولكنه فى اللحظة التالية، أثناء مواصلة تحديقه، بدأ يرتعد وشحب لونه شحوبًا شديدًا، وبدا عليه الذهول وانطلق يهتف بصوت عالٍ "هذه حقا هى الحياة نفسها!" ثم التفت فجأة ليرى حبيبته.. **كانت قد ماتت!**

(١٩٧٧: ١٠٦، التأكيد عند پـو)

إذا قرأتُ هذه الفقرة المقتطفة كلها واعتبرتُها نصًّا كاملاً فى ذاته، من دون إشارة إلى القصة التى طُوِيَتْ فيها، فإننى أفسرها (وأفترض أن معظم القراء سوف يفسرونها) بافتراض وجود علاقات عِلِّيَّةٍ بين الأحداث المروية وفقًا للوظائف التالية:

التحليل الثالث (الفقرة المقتطفة، إذا قُرئت باعتبارها نصًّا كاملاً فى ذاته)

التوازن عذراء يغمرها المرح

ألف ١ تتزوج رسامًا سبق زواجه من فنه

ألف ٢ الرسام يطلب من الفتاة أن تجلس أمامه لتصويرها ("سماع هذا الطلب أمر فظيع" عند الفتاة)

ألف ٣ الفتاة تتدهور حالتها النفسية ويزداد ضعفها

ألف ٤ الرسام لا يدرك أنه يقتل الفتاة برسم صورتها

ألف ٥ عند اكتمال اللوحة تكون الفتاة قد ماتت

فى الفقرة المقتطفة، نجد أن التوازن المبدئى تتلوه أحداث متابعة تُقَلْقِلُ الحياة السعيدة التى كانت الفتاة تعيشها. وهذه الأحداث المُقَلْقِلَةُ تُزَعْزِعُ استقرار الموقف وتصل إلى ذروتها بموت الفتاة فى اللحظة التى يكتمل فيها رسم اللوحة. وموت الفتاة هو الحدث النهائى الرهيب، وهو حادث نعرف به حتى بعد أن نعرف أن الفنان قد نجح فى إكمال اللوحة. ونحن نفسر موت الفتاة باعتباره الحدث الفاجع الختامى فى سلسلة أحداث مقلقلة. والفقرة المقتطفة تقدم مثالاً لقصة ترصد جزءًا واحدًا فقط من قصة أخرى كاملة، وهى فى هذه الحالة تمثل الانتقال من التوازن إلى موقف مُقَلْقِلٍ، أى إنه نسق غير شائع نسبيًا فى القصص، ومعظم القراء قد يجدونه غير مُرْضٍ.

والقصص توجه تفسيرات القراء لوظيفة الأحداث بعدة طرق، ومن بينها طرق تستطيع أن تجعل حتى الأحداث الختامية الفاجعة تبدو أقل قلقلة عارمة مما تبدو عليه فى الفقرة المقتطفة . ومن بين هذه الطرق أيضًا تشجيع القراء على الانحياز فى تفسيراتهم لوظيفة الأحداث إلى تفسيرات شخصية معينة دون غيرها، وذلك على سبيل المثال بتقديم معلومات من منظور هذه الشخصية دون غيرها. وفى الفقرة المقتطفة تقدم إلينا معلومات عن طريقة استجابة الفتاة، أى رد فعلها على اكتشاف أن زوجها سبق زواجه بفنه، وعلى ما طلبه منها بأن تجلس أمامه حتى يرسمها، وعلى رسمها نفسه. ونتيجة لهذا يميل القراء إلى تفسير وظيفة الأحداث وفق تأثيرها فى الفتاة، باعتبارها سلسلة من الأحداث وفق الوظيفة ألف.

وهذه الأحداث نفسها التى تحكيها الفقرة المقتطفة كان يمكن أن تُحكى من منظور الرسام. والواقع أن الأكثر شيوعًا فى القصص التى يُنجز فيها أحد الشخوص شيئًا، ويُتوفى فيها الشخص الذى يحبه الشخص الأول، أن تُروى القصة بطريقة توجه القارئ إلى تفسير وظيفة الأحداث وفقًا للشخصية التى أنجزت شيئًا (فى هذه الحالة الرسام الذى يبدع لوحة رائعة) لا من وجهة نظر الشخص الذى يموت، أو بقدر معادل لوجهة نظر هذا الأخير (وهو فى هذه الحالة الفتاة). ونستطيع أن نتخيل الأحداث التى تحكيها الفقرة المقتطفة بطريقة توجه القراء إلى الإعجاب بإنجاز الرسام، وأيضًا، بلا شك، بإدراك مأساة وفاة الفتاة، ولكن بحيث نقدر فى الوقت نفسه مدى تعقيد الموقف

الختامى حيث يدرك الرسام فى الوقت نفسه نجاحه باعتبارها فنانًا وفشله بصفته زوجًا. وقد يفسر القراء خاتمة هذه القصة الخيالية على أنها تقدم توازنًا بين حدثين ختاميين فى وقت واحد: وفاة الفتاة وفق الوظيفة ألف والنجاح فى إكمال اللوحة وفق الوظيفة طاء.

التحليل الرابع (إعادة رواية الأحداث المتخيلة التى تحكيها الفقرة المقتطفة)

ألف	الرسام يريد أن يرسم عروسه
جيم	الرسام يقرر أن يطلب منها الجلوس (الرسام هو فاعل جيم، أى الشخص الذى يقوم بالوظيفة جيم)
جيما	الرسام يطلب منها الجلوس
حاء	الرسام يرسم صورتها
طاء	الرسام يكمل اللوحة ولكن
ألف	تموت الفتاة

ومن الطرائق الأخرى التى توجه القصص بها تفسيرات القراء للموقف فى آخر القصة إلحاق تعليق ختامى من جانب إحدى الشخصيات أو من جانب الراوى، وفى بعض الحالات تشير هذه التعليقات فقط إلى أن الحياة سوف تستمر داخل القصة. والفقرة المقتطفة تقدم مثالاً لقصة تقع فيها أحداث تجعل من المحال إيجاد حل للموقف الذى يصور الوظيفة **ألف** التى تمثل الدافع. فبعد موت الفتاة تنعدم سبل إعادتها إلى الحياة واسترجاع سعادتها. وفى هذا الموقف، فى بعض القصص، تقول إحدى الشخصيات أو يقول الراوى كلامًا يرشد القراء إلى إدراك أن عالم القصة قد استرد توازنه من جديد. ففى نهاية الفقرة المقتطفة، على سبيل المثال، كان يمكن أن تقول لنا جملةٌ واحدة إن الرسام ظل يشعر بالندم طول حياته بسبب عدم إدراكه تدهور صحة زوجته. فمن شأن هذه الجملة الواحدة أن تحول انتباهنا من التركيز على الحدث ذى الوظيفة **ألف** (وفاة الفتاة) إلى الاستقرار – التوازن الجديد – للموقف الناجم المستمر. وأتصور أن القراء إذا كانوا يرون أن الفقرة الختامية غير مرضية، ما داموا يقرؤونها وحدها بحالتها الراهنة، فإن مرد ذلك –إلى حد كبير – هو أن الفقرة توجه القراء إلى

تفسير لوظيفة الأحداث من منظور الفتاة وحده، ولا خير يحدث لها حتى يحدث توازنًا مع ما أصابها من سوء، ولأن الفقرة لا تقدم أى تعليق عن حالة القصة بعد وفاتها.

ولكن الفقرة المقتطفة التى حللناها حتى الآن كما لو كانت كيانًا منفصلًا، هى القسم الأخير من قصة پـو تنتهى بالكلمات نفسها "كانت قد ماتت" – والحادثة نفسها – وفاة الفتاة – التى تنتهى بها الفقرة المقتطفة. وأريد الآن أن أنظر إلى قصة پـو بأكملها، حتى أبين آخر الأمر كيف يختلف تفسير القراء للآثار العِلِّيَّةِ لوفاة الفتاة حينما نقرأ عنها فى السياق الأكبر للقصة الكاملة، التى تغير من انتباه القراء المبدئى، فتحوله من حياة الفتاة القصيرة ووفاتها إلى السياق الذى تنظر فيه قصة پـو (فيما يفترض) إلى صورتها وإلى الأسئلة التى تثيرها هذه الصورة فى ذهنه وفى أذهاننا.

تبدأ قصة پـو بما يمكن أن نسميه 'التوازن المتحقق'، أى التوازن الذى نشأ نتيجة أحداث نعرف بها على الأقل من خطوطها العريضة. فالجملة الافتتاحية تقدم مجموعة أحداث ترسم مسارًا كاملًا. ها هى ذى:

> كان الكوخ الذى غامر خادمى بدخوله عَنْوَةً، بدلاً من أن يسمح لى، بسبب جروحى الخطيرة، بقضاء الليل فى الهواء الطلق، من تلك الأماكن التى تمتزج فيها الحُلكة بالجلال الذى طالما عبس محياه وسط جبال الأپـينين [فى إيطاليا]، عبوسًا لا يقل فى الواقع عن عبوسه فى خيال السيدة رادكليف (پـو ١٩٧٧: ١٠٣).

ما إن ننظم الأحداث التى تكشف عنها تلك الجملة فى تسلسل زمنى، حتى نستطيع على الأرجح تفسير علاقات العلية وفق الوظائف التالية:

التحليل الخامس (كيف تحقق التوازن المبدئى)

ألف	الراوى مصاب بجروح خطيرة لا تسمح له فى نظر خادمه بقضاء الليل فى الخلاء فى جبال الأپـينين
جيم	خادم الراوى يقرر أن يجد ملجأً للراوى (الخادم هو فاعل جيم، أى الشخصية التى تقوم بالوظيفة جيم)

جيما　　الخادم يقتحم كوخًا

حاء　　الخادم يدخل الراوى غرفة فى الكوخ

طاء　　الخادم ينجح فى أن يجد ملجأً للراوى

التوازن　　الراوى الآن مستقر داخل الكوخ لقضاء الليلة.

وفى باقى الفقرتين الأوليين (القسم المبدئى من القصة) نتلقى معلومات إضافية تدعم تفسير القراء المبدئى بأن الموقف الافتتاحى يمثل توازنًا. فالراوى يصف "القلعة النائية" (١٩٧٧: ١٠٣) التى أتى خادمه به إليها، ونعرف أنه فى فراشٍ له ستائر من القطيفة السوداء. ويوجد بالغرفة شمعدان يلقى من الضوء ما يكفى الراوى لتأمل ما حوله[٣]. فهو يقول، إذا اقتطفنا كلماته، إن الجدران "كانت مزينة بأنسجة كالطنافس، ومحلاة بغنائم حربية تذكارية منوعة ومتعددة، إلى جانب عدد كبير، بصورة غير معتادة، من اللوحات الفنية الحديثة الباعثة على البهجة الشديدة". ويضيف قائلًا إنه وجد على وسادته "كتابًا صغيرًا" يتضمن "أوصافًا ونقدًا للوحات" (ص ١٠٣). ويقول الراوى إنه قضى ساعات يحدق فى اللوحات ويقرأ الكتاب، حتى منتصف الليل. وفى هذا القسم الأول من القصة، يحظى القراء بمعرفة شىء يوحى باحتمال كون التوازن المستمر غير مستقر بالصورة التى كان ينبغى استمراره بها. إذ يذكر الراوى إن "الهذيان الذى حل به" (ألفاظه نفسها) ربما كانت تفسر سر "اهتمامه الشديد" باللوحات (ص ١٠٣).

وفى القسم التالى من القصة (الفقرات الثالثة والرابعة والخامسة) يتعرض التوازن السائد للخلل عندما ينقل الراوى الشمعدان من مكانه. فعندما يتغير توزيع الضوء يتمكن من مشاهدة لوحة لم يكن شاهدها من قبل، وهى اللوحة البيضاوية التى يشير إليها عنوان القصة. وبعد إلقاء هذه النظرة الأولى، لم يخبرنا الراوى بشىء عن اللوحة، إلا أنها "صورة فتاة يافعة فى مرحلة النضج واكتمال الأنوثة" (١٩٧٧: ١٠٤). ولكنه يصف انطباعه عنها بالتفصيل إلى حد ما، إذ يقول إنه بعد أن لمحها أغلق عينيه على الفور ثم بدأ فى تحليل السبب. مضيفًا: "كانت حركة تلقائية ترمى إلى كسب الوقت اللازم للتفكير – للتيقن من أن بصرى لم يخدعنى – ولتهدئة خيالى وإخضاعه حتى أستطيع إلقاء نظرة أعقل وأوثق" (ص ١٠٤). ولما كان الراوى قد ذكر من قبل

”الهذيان“ الذى بدأ يحل به، وما دام يصف الآن ”الذهول الحالم الذى كان يستولى على [حواسه]“ (ص ١٠٤) فربما فهم القراء أن مشاهدته المبدئية للّوحة دفعته إلى أن يخاف أن يكون الهذيان قد تملكه إلى حد عدم الثقة بمدركاته الحسية. ولنا أن نفسر رد فعله للّوحة وفق الوظائف التالية:

التحليل السادس (استجابة الراوى الأولية للّوحة)

التوازن الراوى مستقر فى الكوخ

ألف يخشى الراوى استيلاء الهذيان عليه

جيم يقرر الراوى أن يَبُتَّ فى كونه يهذى أم لا (الراوى هو فاعل الوظيفة جيم)

جيما يهدئ الراوى ”خياله ويخضعه حتى ينظر نظرة أعقل وأوثق“

حاء يدرس الراوى اللوحة بتمهل.

كل ما نعرفه عن اللوحة حتى الآن أنها تركت انطباعًا قويًّا على الراوى وأن موضوعها فتاة فى مقتبل العمر. وليست لدينا أية معلومات بطبيعة الحال باستثناء ما يخبرنا الراوى به لأننا لا نستطيع أن نرى اللوحة، فهى مطوية فى قصة پـو من خلال ’وصف اللوحات‘. وحسبما ترى تامار ياكوبى، عندما يكون عمل فنى (أو أى وثيقة أخرى) مطويًّا فى عمل آخر، فعلينا أن ننظر فى وسيطين معًا حتى نفهم كيف ينظر القراء أو المشاهدون إلى العمل الفنى المطوى. فمن ناحية لدينا الوسيط الذى ندركه إذا استطعنا دخول عالم القصة وتمتعنا بالعمل الفنى فيه، وهو الرسم فى حالة قصة ’اللوحة البيضاوية‘. ومن ناحية أخرى لدينا الوسيط الذى يُمَثَّل فيه العمل الفنى المطوى فى العمل الذى طُوِىَ فيه، وهو فى هذه الحالة الألفاظ (كما هو دائمًا فى حالة ’وصف اللوحات‘[٤]) أى إن قراء قصة پـو يتأثر انطباعهم بالتفاعل بين الوسيطين المذكورين: التمثيل البصرى (والذى نستطيع استنادًا إلى خبرتنا السابقة باللوحات أن نتصور خصائص معينة له، ولا نستطيع تصور خصائص أخرى) والتمثيل اللغوى الذى يستطيع فى أفضل حالاته أن يقدم لنا وصفًا واحدًا من بين عدة أوصاف ممكنة أخرى[٥].

والراوى، بعد النظر من جديد إلى اللوحة، يحكم بأن "ما رآه صواب" (١٩٧٧: ١٠٤). ولكن ما دام القراء لا يستطيعون أن يشاهدوا اللوحة، فلا نستطيع أن نحكم ما إذا كان رد الفعل المبدئى للراوى – الذى يمثل صدمة له – نتيجةَ شىءٍ غير عادى فى اللوحة، أو إذا كانت مداركه الحسية لا تتمتع الآن بالثقة التى يتصورها. وبعبارة أخرى، نجد أن بعض القراء، فى هذه المرحلة من القراءة، قد لا يكونون واثقين من تحليل العلاقات السببية بين الأحداث التى علمنا بها حتى الآن وفقًا للتحليل السابع، أدناه (أى أن الراوى يسيطر تمامًا على حواسه وملكاته الذهنية ويفهم رد فعله السابق) أو وفقًا للتحليل الثامن (أى كون رد الفعل الذى يمثل صدمة للراوى أثرًا من آثار هذيانه).

التحليل السابع (التفسير الذى يقترحه الراوى)

التوازن	الراوى مستقر فى الكوخ
ألف	يخشى الراوى استيلاء الهذيان عليه
جيم	يقرر الراوى أن يبت فى كونه يهذى أم لا
جيما	يهدئ الراوى "خياله ويخضعه حتى ينظر نظرة أعقل وأوثق"
حاء	يدرس الراوى اللوحة بتمهل
طاء	يقرر الراوى أنه "ما رآه صواب"

التحليل الثامن (تفسير بعض القراء)

التوازن	الراوى مستقر فى الكوخ
ألف	قد يكون الراوى يهذى، ولا يستطيع القراء الثقة فى مداركه الحسية.

وبعد أن يحكم الراوى بأنه على صواب فيما شاهده، يقول كلمات معدودة تصف اللوحة قبل أن يحلل السبب الذى جعله "يتأثر بها تأثرًا قويًا ومفاجئًا" (١٩٧٧: ١٠٥). فالصورة الموضوعة فى إطار بيضاوى لا تظهر إلا الرأس والكتفين، ويختفى الجسم فى الظلال العميقة للخلفية. وإذا أزلنا الإطار، يمكن أن تختفى الرأس والكتفان فى الخلفية، وبهذا يتصور الرائى أن ما يشاهده شبح. وهنا تقترب قصة پـو من مجال

الخرافة. إذ يقول الراوى إنه بسبب وجود الإطار، وبسبب اقتصار اللوحة على تصوير جزء من الجسم، قد قرر أنه، على الرغم من أن "خياله قد أُوقِظَ من سباته"، من المحال أن يكون "قد أخطأ فتصور أن الرأس رأس إنسان حى". وبعد أن يواصل التحديق فى الصورة ساعة أخرى تقريبًا يقول فى النهاية "وجدت أن سحر الصورة كامن فى التعبير **الشبيه بالحياة** شبهًا مطلقًا، وهو ما أفزعنى أولاً، ثم أربكنى أخيرًا وأخضعنى وروَّعنى" (ص ١٠٥، والتأكيد فى الأصل).

وكلمة "رَوَّعَنى" ترشدنا إلى إدراك أن الراوى يفسر مشاهدة اللوحة باعتبارها حدثًا مقلقلًا من الوظيفة **ألف**. وما دام الراوى يقول إن "الشبه بالحياة" فى تعبير الفتاة المرسومة شىء مروع، فإننا نفهم أن ما قرره من قبل من أنه كان "على صواب" حين شاهد اللوحة لا يعيد التوازن الذى أقيم فى القسم الأول من القصة. فالواقع أن الراوى قد أوضح الآن، إيضاحًا يرضيه على الأقل، سبب البلبلة التى نجمت عن حدث مشاهدة اللوحة:

التحليل التاسع (تفسير الراوى لخبرته فى الاستجابة إلى صورة)

التوازن	الراوى مستقر فى الكوخ
ألف١	يخشى الراوى استيلاء الهذيان عليه
جيم	يقرر الراوى أن يبت فى كونه يهذى أم لا
جيا	يهدئ الراوى "خياله ويخضعه حتى ينظر نظرة أعقل وأوثق"
حاء	يدرس الراوى اللوحة بتمهل
طاء	يقرر الراوى أن "ما رآه صواب"، وأن "الشبه بالحياة" فى التعبير المرسوم مُرَوِّعٌ (أى إن حل موقف الوظيفة **ألف ١** يخلق موقفًا جديدًا للوظيفة **ألف**)

طاء = ألف٢ "الشبه بالحياة" فى التعبير مُروِّع: الموقف تقلقل من جديد

ولكن لما كانت اللوحة لا يمثلها فى القصة إلا الوصف، وهو ما يجعل من المحال على القراء أن يتخيلوها بصريًّا إلا من خلال العدسة المزدوجة لمدركات الراوى وكلمات الراوى التى تصف هذه المدركات، فقد يسأل بعض القراء إن كان من الممكن أن يصل

التمثيل البصرى إلى حد الشبه الكامل بالحياة الذى يجعله مُرَوِّعًا. وهؤلاء القراء الذين يخامرهم الشك سوف يرون أن قول الراوى إن التعبير الشديد "الشبه بالحياة" تعبير مُرَوِّع قد يؤكد ويوسع من نطاق قلقهم الأول من أن يكون الراوى يهذى وأن تكون مدركاته الحسية – وتصوراته العقلية الآن أيضًا – غير موثوق بها.

التحليل العاشر (تفسير القراء من ذوى الشكوك)

التوازن	الراوى مستقر فى الكوخ
ألف	قد يكون الراوى يهذى، وقد لا يستطيع القراء الثقة فى مداركه الحسية
ألف	من المحال أن يكون التمثيل البصرى الشديد الشبه بالحياة مُرَوِّعًا؛ لا يستطيع القراء الثقة فى تصورات الراوى

ولكن هذا العامل نفسه، على وجه الدقة، أى تساؤل المتشككين من القراء فى مدى دقة مدركات الراوى الحسية والعقلية، هو الذى يجعلهم يشاركونه الرغبة فى فهم سبب إحساسه بأن الشبه الشديد بالحياة فى تعبير صورة الفتاة شيء مروع. ولهذا السبب، فى هذه المرحلة من القصة، يجد الراوى نفسه، ومعه القراء الذين يشاركونه تفسيره، والقراء المتشككون أيضًا، مدفوعًا إلى البحث فى أسباب مشاعره. وعلى الفور، من بعد أن نسمع أن الراوية وجد الشبه الكبير فى تعبير صوة الفتاة مُرَوِّعًا نقرأ ما يلى:

> قمت برهبة عميقة وإجلال بإعادة الشمعدان إلى مكانه السابق. ولما كان سبب اهتياجى العميق محجوبًا عن ناظرى، حرصت على طلب الكتاب الذى يناقش اللوحات وتاريخ كل منها. وتصفحته حتى أتيت إلى الرقم الذى تحمله الصورة البيضاوية وقرأت فيه الكلمات الغامضة الغريبة التالية.

(١٩٧٧: ١٠٥)

وعلى الرغم من اختلاف القضايا التى يحاول الراوى والقراء المتشككون حلها، فإن القراء يتخذون القرار نفسه الذى اتخذه الراوى: أى أن يواصلوا القراءة لحل المسائل التى أثارتها خبرة الراوى.

التحليل الحادى عشر (قصة پو، القسمان الأولان)

ألف (بالنسبة للراوى) "الشبه بالحياة" للّوحة مُرَوِّع

ألف (بالنسبة للقراء المتشككين) ربما أدت بداية هذيان الراوى إلى التأثير فى مدركاته الحسية والعقلية

جيم يُتخذ قرار – من جانب الراوى والقراء – للبحث عن إيضاح من خلال القراءة (الراوى والقراء فواعل جيم)

جيما الراوى يتناول الكتاب؛ والقراء يواصلون القراءة

حاء الراوى والقراء يقرؤون الفقرة المقتطفة فى الوقت نفسه وللغرض نفسه: أى أن يكتشفوا سبب إحساس الراوى بأن الشبه الشديد بين الصورة والحياة مروع إلى هذا الحد.

وهكذا يقرأ القراء الفقرة المقتطفة لا مثلما يقرؤها الراوى فى الوقت نفسه فقط، بل أيضًا بدافع الوظيفة جيم نفسه الذى يدفع الراوى، ألا وهو البحث عن معلومات توضح رد فعل الراوى للّوحة. ومن ثم فأنا أقول إن معظم القراء يركزون انتباههم، أثناء القراءة، على اللوحة أكثر مما يركزونه على الرسام، كما إن انتباههم بالرسام أكبر من اهتمامهم بالفتاة، وذلك يمثل عكس ما يحدث حين نقرأ الفقرة كأنها قائمة برأسها إذ يزيد اهتمامنا بالفتاة حينئذ عن اهتمامنا بالرسام(٦). والواقع أننا حين نصل إلى الكلمات الأخيرة ونسمع الرسام وهو يقول، ناظرًا إلى اللوحة: "**هذه هى الحياة نفسها حقًّا!** قبل أن يتحول بصره فجأة إلى محبوبته، **وكانت قد ماتت!**" نجد الشرح الذى كنا نطلبه. بل إن القراء المتشككين أنفسهم يدركون أن لوحة ذات تاريخ مثل هذه اللوحة ليست لوحة عادية وأن الظروف التى رسمت فيها تؤيد دقة إدراك الراوى للتعبير المصوَّر الشبيه بالحياة على وجه الفتاة وإحساسه أن "الشبه بالحياة" مُرَوِّع. ومعظم القراء، بعد قراءة القصة الكاملة، سوف يفسرون – فى تصورى – وظيفة الأحداث المروية وفق الوظائف التالية:

التحليل الثانى عشر (قصة پو الكاملة)

التوازن الراوى مستقر فى الكوخ

ألف١ يخشى الراوى استيلاء الهذيان عليه

جيم يقرر الراوى أن يبت فى كونه يهذى أم لا

جيما يهدئ الراوى "خياله ويخضعه حتى ينظر نظرة أعقل وأوثق"

حاء يدرس الراوى اللوحة بتمهل

طاء يقرر الراوى أن "ما رآه صواب"، وأن "الشبه بالحياة" فى التعبير المرسوم مُرَوِّعٌ

طاء = ألف٢ "الشبه بالحياة" فى التعبير مُرَوِّع

جيم يقرر الراوى والقراء البحث عن إيضاح من خلال القراءة (الراوى والقراء فواعل جيم)

جيما يفتح الراوى كتابًا، والقراء يقرؤون معه

حاء الراوى والقراء يقرؤون الفقرة المقتطفة فى الوقت نفسه وللغرض نفسه: أى أن يكتشفوا سبب إحساس الراوى بأن الشبه الشديد بين الصورة والحياة مُرَوِّعٌ إلى هذا الحد

طاء الظروف التى رُسِمَتْ فيها اللوحة يمكن أن تُفْهَمَ باعتبارها قادرة على إيضاح التجربة التى مر بها الراوى.

ولما كانت الفقرة المقتطفة هى القسم الختامى من قصة پو، فإن الفقرة والقصة تنتهيان بالكلمات نفسها والحدث نفسه: أى اكتمال اللوحة ووفاة الفتاة بعدها. فلنقارن الآن التحليل ١٢ بالتحليل الثالث. عندما قرأنا الفقرة وحدها كأنها كانت مستقلة بنفسها (التحليل ٣) فسرنا وفاة الفتاة فى اللحظة التى اكتملت فيها اللوحة بأنها حدث رئيسى مُقَلْقِل، أو وفق مصطلحاتى حدث للوظيفة ألف. وعندما قرأنا الفقرة نفسها فى سياق قصة پو (التحليل ١٢) فسرنا وفاة الفتاة فى اللحظة التى اكتملت فيها اللوحة باعتبارها نتيجة نجاح الجهود المبذولة لتفسير إحساس الراوى بأن الصورة شديدة الشبه بالحياة، أو بمصطلحاتى، حدث للوظيفة طاء. ويبين التحليل طبقًا للوظيفة ضخامة التأثير الذى تحدثه طريقة سرد الأحداث فى تفسيرات أسباب وقوع تلك الأحداث ونتائج وقوعها، وفى هذه الحالة وفاة الفتاة(٧). وسوف أشير هنا إلى خمس

استراتيجيات سردية تستطيع مساعدتنا على إيضاح هذه التفسيرات البالغة الاختلاف التى أدت إليها وفاة الفتاة فى السياقيْن المذكوريْن.

لدينا **أولًا**، ما نسميه تأثير الأولوية وربما يكون الأوضح، فالفقرة المقتطفة تقدم الفتاة فى الجملة الأولى، وأما الجملة الأولى فى قصة پـو فنجد أن الراوى يقدم نفسه فيها.

ونقول، **ثانيًا**، إن تأثير الأولوية يدعمه فى الحالتين المنظور الذى تقدم المعلومات من خلاله. ففى الفقرة المقتطفة، تأتينا المعلومات من خلال عدسة قريبة من الفتاة. وعندما نقرأ الفقرة المقتطفة وحدها، كما رأينا فى بداية المقال، نجد أن المعلومات التى قدمت إلينا عن رد فعل الفتاة للأحداث فى حياتها توجهنا إلى أن نجعل تفسيرنا لوظيفة الأحداث منحازًا إليها. وتفسيرنا يتوقف عند الوظيفة **ألف** لأن وفاتها لا تترك لنا شيئًا نفسره. وعلى العكس من ذلك نجد أن الراوى نفسه، فى القسمين الأولين من قصة پـو، هو الذى يطلعنا على مدركاته الحسية والذهنية. ونتيجة لهذا نميل إلى أن نجعل تفسيرنا لوظيفة الأحداث منحازًا إليه. وعندما نصل إلى الفقرة المقتطفة، ونقرؤها مدركين أنه يقرؤها معنا فى الوقت نفسه، فنحن نميل إلى أن نجعل تفسيرنا منحازًا إلى ما نفترض أنه تفسيره الخاص. ومن هذا المنظور، نكون قد عرفناه معرفة تكفى لافتراض أن الجمع بين وفاة الفتاة واكتمال اللوحة سوف يبعث الاطمئنان إلى أنه كان على صواب (الوظيفة **طاء**) فى تحليل "الشبه الشديد بالحياة" فى اللوحة باعتبارها سببًا لتأثيرها الشديد.

ونقول **ثالثًا** إننا لابد لنا – بالإضافة إلى الشخصيات المقدمة أولًا – من النظر فى التتابع الذى تُرْوَى به الأحداث. ففى الفقرة المقتطفة تُروى لنا الأحداث فى حياة الفتاة وفق تسلسلها الزمنى. فنحن نتعرف عليها ثم يقال لنا إنها قابلت الرسام أحبته وتزوجته، وبعد هذا يرسم صورتها. والقسمان الأول والثانى أيضًا من قصة پـو، بعد لمحة الاسترجاع الافتتاحية، يُرْوَيَان وفق التسلسل الزمنى إلى حد ما أيضًا. فالراوى يرقد فى الفراش، ويجيل بصره فى الغرفة، ويقرأ، ثم يتطلع إلى اللوحة البيضاوية، ثم يقرأ عنها فى الكتاب. ولكن الفقرة المقتطفة من قصة پـو، وهى التى يقرؤها الراوى، تقدم معلومات عن أحداث وقعت زمنيًّا قبل الليلة التى يقرؤها فيها الراوى، لا بعدها(٨).

وكما يبين مائير ستيرنبرج، يؤثر الترتيب الذى تقدم به المعلومات إلى القراء فى صورة انتباههم لها. فالفقرة المقتطفة، حين تُقرأ وحدها كأنها مستقلة عن غيرها، تمثل **التشويق**. أى إننا نقرؤها متوقعين أننا سوف نعرف ما يحدث بعد ذلك: أى ما سوف يقع مع استمرار الأحداث. وإزاء هذا التوقع يتركز انتباهنا على النتيجة، وهى فى هذه الحالة اكتمال اللوحة وموت الفتاة بعد ذلك. وأما حين تقرأ الفقرة المقتطفة باعتبارها جزءًا من قصة پـو، فإنها تمثل حب **الاستطلاع**. أى إننا نقرؤها متوقعين أن نعرف حدثًا سبق وقوعه بحيث يعيننا على فهم الموقف الراهن فى عالم القصة. وإزاء هذا التوقع، يتركز انتباهنا فى المقام الأول على العلاقة بين الأحداث السابقة والموقف الحالى، وهو فى هذه الحالة العلاقة بين اكتمال اللوحة وما تلاه من وفاة الفتاة من ناحية، وبين الانطباع المُرَوِّعِ الذى تركته مشاهدة اللوحة فى نفس القارئ[٩]. أى إن التتابع السردى يقيم علاقة بين موقف حاضر فى عالم القصة والأحداث فى فترة زمنية أخرى، فى الماضى أو فى المستقبل، يُوَجِّهُ إليها انتباه القراء.

ونرى رابعًا أن هايدن هوايت يقر فى كتابه **الميتاتاريخ** (١٩٧٣) بأن المؤرخ يختار أن يروى شريحة من السجل التاريخى، وإن اختياره هذه الشريحة دون غيرها يؤثر فى تفسيرات الأحداث التى يرويها المؤرخ. ويضرب هوايت مثالاً بموت أحد الملوك قائلاً "إن موت ملك قد يكون بداية، أو نهاية، أو مجرد حدث انتقالى فى ثلاث قصص مختلفة" (١٩٧٣: ٧). وبعبارة أخرى نرى أن تفسير حادثة تاريخية باعتبارها بداية، أو مرحلة انتقالية، أو حدثًا ختاميًا يعتمد على موقع الحادثة فى التسلسل الزمنى لمجموعة الأحداث التى تروى، وهو ما يعتمد على الشريحة التى يختار المؤرخ معالجتها من السجل التاريخى. وتتفق القصص الخيالية مع ما يُروى من أحداث التاريخ فى أن تفسيرات علاقات العلية فيما بين الأحداث المروية تتأثر بالموقع الذى تشغله الحادثة فى السلسلة الزمنية للأحداث المروية. ففى الفقرة المقتطفة فى آخر قصة پـو، حين تقرأ وحدها كأنها تتمتع بالاستقلال، تمتد الشريحة الزمنية المروية من فترة سعادة الفتاة إلى موتها. ولما كان موتها يعتبر زمنيًا الحدث الأخير فى مجموعة الأحداث المروية، فإننا

نفسره باعتباره من عواقب الأحداث السابقة وكذلك أيضًا باعتباره الذروة التى تشرح سبب رواية الأحداث التى أدت إليه.

ولكننا نجد فى القصة الكاملة بالصورة التى يرويها پـو أن الأحداث التى يصورها فى مشاهد معينة تقع فى شريحة زمنية لا تتجاوز ساعات معدودة. ففى الفقرات الافتتاحية يرقد الراوى فى الفراش، يتأمل اللوحات ويقرأ عنها. وهو يشاهد اللوحة ثم يقرأ عنها فى الكتاب. وفى أثناء هذه الشريحة الزمنية لا توجد هذه الفتاة إلا فى اللوحة وباعتبارها الموضوع الذى تعالجه الفقرة. ومن خلال تحديد التمثيل البصرى فى هذه الساعات القليلة، يحول پـو التأكيد من قصر عمر الفتاة وموتها المبكر، وكذلك مما تعرض له الراوى من إصابة أليمة، إلى تأمل صورة الفتاة، وهى الحدث الوحيد الذى يقلقل التوازن فى هذه الشريحة الزمنية.

فإذا لم نقتصر على النظر فى الأحداث التى رُوِيَتْ لنا بصريًّا، بل نظرنا فى المجموعة الكاملة للأحداث التى تكشف عنها القصة عن الراوى، وجدنَا أن الشريحة الزمنية المروية تمتد من إصابة الراوى بجرح فى مكان ما فى جبال الأپـينين حتى لجوئه إلى الكوخ للراحة والاستجمام. وفى سياق هذه الشريحة الزمنية، والتى كان يمكن للمؤلف أن يختار تقديمها كلها فى مشاهد، ابتداءً من جرح الراوى واقتحام الكوخ، نجد أن الفتاة لا تحظى إلا بوجودها فى اللوحة وفى فقرة واحدة، بل إن إحساس الراوى بالصدمة عند مشاهدة اللوحة لا يعتبر إلا إلهاءً طفيفًا له أثناء فترة شفائه.

ونرى خامسًا من منظور الدراسات المعاصرة للتفاعل بين الفنون، أن ظهور رأس وكتفين فى إطار فى قصة پـو، يلفت النظر إلى القضايا الزمنية والأنطولوجية والمعرفية الموازية التى تثيرها الأعمال الفنية المطوية [فى أعمال فنية وأدبية أخرى] وضروب التمثيل الأدبى لعناصر الخرافة. وكما يمكن اعتبار أى عمل فنى طريقًا مُوَصِّلًا إلى الزمن السابق التى صنع فيه، ومثلما يمكن اعتبار اللوحة حلقة وصل بالفترة الزمنية التى رُسمت فيها فى حياة الشخص المصور، فإن الصدمة التى يخلقها ظهور شبح تعتبر قطعًا، من جانب معين، نتيجة الصدام بين فترتين زمنيتين، الحاضر الذى يُشاهد فيه والوقت السالف الذى يفترض أن صاحبه كان فيه حيًّا يُرْزق.

وبالإضافة إلى جعل الحاضر يضم الفترة الزمنية السابقة التى كان فيها الشخص المرسوم والطيف الشبحى يعيشان، حسبما هو مفترض، فإن اللوحة والشبح يعقدان الإدراك بخلق توتر بين التفسيرين المتناقضين لأنطولوجيا الصورة. فإذا تصورنا أن اللوحة عمل فنى. كنا نفترض وجود حد أنطولوجى لا نستطيع عبوره. فنحن لا نستطيع أن ندخل اللوحة مثلاً ونتناول العشاء مع الشخص المرسوم. وحين نرى أن اللوحة تشبه الصورة الفوتوغرافية، أى أنها تمثيل لشخص كان حيًّا يومًا ما، فالمنطق يقول إن الفجوة الزمنية، لا الفجوة الأنطولوجية، هى التى تفصل وحدها بين الشخص المرسوم والشخص الذى يشاهد اللوحة[١٠] ومع ذلك فنحن نعرف من خبرتنا أننا حين نرى لوحة تمثل شخصًا يتألم، حتى ونحن نعلم أن اللوحة تمثل شخصية تاريخية، فإن المشاعر التى نتجاوب بها معها تختلف عن مشاعرنا تجاه شخص أمامنا يتألم، أو حتى – فيما يقال – تجاه صورة فوتوغرافية لشخص يتألم. والظاهر أن جانبًا من الاختلاف يرجع إلى الفجوة الزمنية؛ إذ لا نستطيع أن نفعل شيئًا فى فترتنا الزمنية الحالية لتخفيف ما كابده الشخص المرسوم يومًا ما من معاناة. ولكن جانبًا آخر من الاختلاف يرجع إلى الفاصل الأنطولوجى الذى يشير إليه الوسيط: فالألوان الزيتية لاتشعر بالألم. وعلى غرار ذلك، نجد أن الانبهار بالأشباح يرجع فى جانب منه إلى تأثير التوتر بين اعتبار الشبح طيفًا لشخص ما كان يعيش يومًا ما بيننا ولم يعد يفصلنا عنه سوى الزمن، أو باعتباره انبعاثًا من عالم خارج هذه الدنيا لا نستطيع الوصول إليه.

والتوتر المعرفى الذى تثيره القضية الأنطولوجية يزداد من خلال وصف اللوحات وهو الذى لا يسمح للقراء إلا بمعرفة ما يراه مُشاهد العمل الفنى فى عالم القصة، وما يختار أن يصفه. وعلى عكس اللوحة التى لا يراها القراء إلا من خلال كلمات الراوى، نجد أن الفقرة المقتطفة تشترك مع القصة التى نقرؤها فى الوسيط نفسه داخل عالم القصة وهو اللغة. ولو كان الراوى قد قص علينا قصة الفتاة التى يرسمها زوجها حتى تموت بين يديه، بدلاً من أن نقرأها معه فى الفقرة المقتطفة نفسها، لَقَلَّ استعدادنا عما هو عليه لتقبل القول بأننا نجد فى عالم القصة علاقة غير عادية، أى علاقة تقترب من التماهى بين موضوع التمثيل (الفتاة التى تهب نفسها تمامًا لفن زوجها) وبين التمثيل

نفسه (أى اللوحة التى تبرز "شبهها بالحياة") وبين إدراكه (استجابة الراوى التى تشبه الاستجابة لشخص فى قيد الحياة).

وهكذا، كما يبين التحليل الوظيفى، نجد أن القصة الكاملة التى كتبها 'پو' تشكل تفسيرات القراء لآثار موت الفتاة بصورة بالغة الاختلاف عن تشكيل الفقرة المقتطفة لها. والاستراتيجيات السردية فى القصة الكاملة التى ترشدنا إلى هذه التفسيرات تتضمن اختيار الشريحة الزمنية البالغة القصر التى تُمَثَّل بصريًّا والتى يقدم فيها التسلسل، الذى يتضمن المعلومات، وقد أصبح كلاهما ممكنًا بطئٍ الأحداث الخاصة بالفتاة. والوسيطان اللذان تُمثل من خلالهما قصة الفتاة يسهمان فى هذا أيضًا. ولما كان تمثيل اللوحة لا يتوسل إلا بالوصف، فإن للقراء أن يتشككوا فى دقة مدركات الراوى الحسية والذهنية التى لا تكاد تصدق، وهو تشكك يعتبر قلقلةً وينتمى إلى الوظيفة ألف التى تدفعنا إلى مواصلة قراءة الفقرة المقتطفة حتى نصل إلى الحل. ومع ذلك، فلما كان فى طوق القراء أن يشاركوا الراوى قراءة كلمات الفقرة المقتطفة فنحن نستطيع أن نستبدل خبرتنا بخبرته ونقرأ الفقرة بطريقة قراءته المفترضة لها: أى باعتبارها دليلًا على دقة مدركاته الحسية.

الحواشى

١- هذه الوظائف الخمس مختارة للتطبيق فى هذه المقالة من مجموعة الوظائف العشر التى استخدمها فى تحليل علاقات العلية فى أية قصة (كافالينوس ١٩٩٥، ١٩٩٩).

٢- قام كل من مائير ستيرنبرج (١٩٧٨: ص ٩٣ وما بعدها) ومناخم پيرى (١٩٧٩: ٥٣ وما بعدها) بتلخيص وتحليل دراسات علماء النفس التى توثق تأثير الأولوية: أى ميلنا إلى أن نقبل صحة المعلومات التى تقدم لنا أولًا، حتى ولو نُقضت هذه المعلومات فى موقع لاحق من الرسالة.

٣- أوجه الشبه بين هذه القلعة والقلعة التى يرسم الرسام فيها زوجته تسمح بتفسير الفقرة المقتطفة باعتبارها مرآة تعكس الصورة [وتهبها دلالة أعمق] أى (*mise en abyme*) وهو التعبير الذى يطلق على العمل الذى يحتوى على عمل آخر يعكس

أو يكرر دلالة العمل الذى يحتويه. ويقترح موشى رون (١٩٨٧: ٤٢٧) أن تكرار كلمة القلعة نفسها فى هذه القصة يمكنها أن تحفز القراء على إقامة علاقة مرآة لا تظهر فى صورتها مادة إضافية تذكر. وقد لفت ج. هيليس ميلر نظرى، فى محادثة معه حول نسخة سابقة من هذا المقال، إلى التوازى بين ضوء الشمعدان الذى يوضح اللوحة فى قلعة الراوى "والضوء **الساقط** من كلمة الراوى على اللوحة الشاحبة" (١٩٧٧: ١٠٦، والتأكيد مضاف). وأود أن أعرب عن امتنانى إلى بريان ماكهيل الذى كان أول من نبهنى إلى أن الفقرة المقتطفة يمكن أن تقرأ كمرآة عاكسة، كما نبهنى إلى وجود مقال رون المشار إليه.

٤- تقول ياكوبى:

> فى وصف اللوحات... يلتقى الشىء الممثل مع مجال التمثيل نفسه باعتبارهما تمثيلًا لشىء ما... وهكذا فإن وصف اللوحات، مثل جميع أنواع "المقتطفات"، تجمع بين ما لا يقل عن ثلاثة مجالات – لا مجالين اثنين فقط – وهى أولًا الشىء "الممثل" ويعتبر درجة أولى؛ وثانيًا ما يعتبر "تمثيليًّا" بالنوعية البصرية، وهو درجة ثانية؛ وثالثًا ما يعتبر "إعادة تقديم" فى الخطاب اللغوى وهو درجة ثالثة. ومن جانب قارئ الأدب، نقابل الموضوع الأصلى [وهو الفتاة فى قصة 'پو'] على بعد مسافة مضاعفة... فالوسيط الذى ينقلها إلينا بصرى، ولكنه يستعين بوسيط آخر هو اللغة التى تعيد تصويرها أو **تقتطفه** لنا. (١٩٩٧: ٣٦ التأكيد فى النص الأصلى].

ونجد فى قصة پو (١) الفتاة (٢) ممثلة فى اللوحة وهى التى (٣) أعيد تمثيلها بوسيط تمثيلى غير الوسيط الآخر، وهذا يختلف عن التحول من الوسيط البصرى إلى الوسيط اللغوى فى فن وصف اللوحات، انظر كافالينوس (٢٠٠٣).

٥- يقول رونالد بارت (١٩٨٥: ١٥٠) "الصورة ليست إلا مجموع أوصافها"، موحيًا فى الواقع بوجود طرائق لا حصر لها لوصف شىء بصرى. ثم يضيف قائلاً: "إن هوية الشىء 'الممثل' تتعرض لإرجاء لا يتوقف... فالتحليل لا نهاية له؛ ولكن

هذا التسرب، هذه اللانهائية اللغوية، هى على وجه الدقة نظام الصورة: فليست الصورة مستودعًا لنظام ما بل توليدًا لنظم متعددة". انظر أيضًا سپنس (١٩٨٢) وخصوصًا الفصل الثالث "صوغ الصور فى ألفاظ".

٦- ذكر لى ألان ناديل ، فى محادثة حول نسخة سابقة من هذا المقال، أن بعض القراء عند الشروع فى قراءة الفقرة المقتطفة يتوقعون مع ذلك (ويريدون) أن يعرفوا كيف ـ ـرح الراوى. إذ يختلف هؤلاء عن القراء المتشككين الذين يجدون فى قصة رسم اللوحة معلومات تساعدهم على قياس صحة المدركات الحسية والذهنية للراوى، فى أنهم لا يجدون إجابة عن أسئلتهم. ولكن حدب هؤلاء القراء على معرفة حقيقة المغامرة السابقة للراوى – مثل اهتمام القراء المتشككين بقياس صحة مدركات الراوى الحسية – يجعلهم يركزون انتباههم على شىء آخر غير الفتاة ومصيرها، وهو ما يقودهم إلى تفسير وفاة الفتاة تفسيرًا مختلفًا عندما يقرؤون الفقرة المقتطفة باعتبارها جزءًا من قصة پو، أى إن تفسيرهم هذا يختلف عن تفسيرهم لهذه الفقرة باعتبارها مستقلة.

٧- الوظائف تحدد تفسيرات علاقات العلية بين الأحداث فى عالم القصة؛ والمقارنة التى أقدمها هنا تجرى بين تفسير وفاة الفتاة باعتبارها حدثًا مقلقلًا رئيسيًّا لأنه أنهى حياتها (التحليل الثالث) وبين كونها حدثًا ينجح فى حل لغز ما (التحليل الثانى عشر). ومعرفة وفاة الفتاة بالنسبة للقراء جميعًا – من يثقون فى الراوى ومن يتشككون فيه – تحدث استجابة شعورية معينة عندما نقرأ الفقرة المقتطفة باعتبارها جزءًا من قصة پو تفوق استجابتنا الشعورية عندما نقرؤها كأنها هى فقرة مستقلة، منفصلة عما قبلها. وقد اطلع چيمز فيلان على مقالى هذا فى نسخة سابقة له، وحدد الموقف بالنسبة للقارئ الواثق فى الراوى، مشيرًا إلى دلالة

الطريقة التى يؤدى بها السياق إلى تكثيف الرعب الذى تبعثه القصة المطوية. يبدو لى أن نجاح "الصورة البيضاوية" يرجع إلى أنها تبنى صورة شاهد موثوق به على تأثير الرعب الذى يبثه سرد القصة المطوية. ويصل البناء الكلى إلى ذروته فى السطرين الأخيرين، وتعتمد الصدمة التى يحملها هذان

السطران على رؤيتنا نتيجة جهد الرسام فى الوصف السابق الذى قدمه الراوى لتأثير اللوحة.

وأضيف أنا أننى أشارك القارئ المتشكك موقفه باطمئنان، وهو الدهشة الشديدة لكون هذه الصورة قادرة على أن تكون "شبيهة بالحياة" إلى هذا الحد، وهو ما يقوله السطران الأخيران فى الواقع.

٨- يقول مناخم پـيرى إنه يرى أن أحد الطرائق الشائعة التى تختلف بها روايات الرواة عن التسلسل المنطقى للأحداث الخارجية يتمثل فى إدراج "كتلة من المعلومات التى تنقلها إحدى الشخصيات إلى شخصية أخرى" (١٩٧٩: ٣٩-٤٠).

٩- يصف مائير ستيرنبرج التفاعل بين شكلين للتتابع السردى (وهما القصة والخطاب، أى التتابع الخاص بما يُروى والتتابع الناجم عن القراءة/الاستماع) باعتباره مصدرًا "للظواهر السردية العامة الثلاث المتعلقة بالآثار/ الاهتمامات/ الديناميات القصصية، وهى التشويق، وحب الاستطلاع والمفاجأة، باختصار" (٢٠٠١: ١١٧). وأنا ألفت النظر إلى ظاهرتين من هذه الظواهر الثلاث، وهما التشويق وحب الاستطلاع.

١٠- ارجع إلى تحليل مارى-لور ريان "للحدود المرسومة داخل الخطاب التمثيلى، والحدود القائمة داخل الواقع الممثل ('المجال الدلالى' للنص)؛ والحدود التى تتضمن بوابات للعبور، والحدود التى تتضمن فقط للنظر منها" (١٩٩٠: ٨٧٣).

المراجع ودراسات لمن يريد الاستزادة

Barthes, R. ([1969] 1985). "Is Painting a Language?" In *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard (pp. 149–52). New York: Hill and Wang.

Kafalenos, E. (1995). 'Lingering Along the Narrative Path: Extended Functions in Kafka and Henry James." *Narrative* 3, 117–38.

Kafalenos, E. (1999). "Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative." In D. Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 33–65). Columbus: Ohio State University Press.

Kafalenos, E. (2003). "The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: *The Truman Show*, *Dorian Gray*, "Blow-Up," and Whistler's *Caprice in Purple and Gold*." *Poetics Today* 24, 1–33.

Poe, E. A. (1977). *The Portable Poe*, ed. P. A. D. Stern. New York: Penguin.

Perry, M. (1979). "How the Order of a Text Creates its Meanings (With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily')." *Poetics Today* 1, 35–64, 311–61.

Propp, V. ([1928] 1968). *Morphology of the Folktale*, revised and ed. L. A. Wagner, trans. L. Scott, 2nd edn. Austin: University of Texas Press.

Ron, Moshe (1987). "The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *Mise en Abyme*." *Poetics Today* 8, 417–38.

Ryan, M.-L. (1990). "Stacks, Frames and Boundaries, or Narrative as Computer Language." *Poetics Today* 11, 873–99.

Spence, D. P. (1982). *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton.

Sternberg, M. (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Sternberg, M. (2001). "How Narrativity Makes a Difference." *Narrative* 9, 115–22.

Todorov, T. (1969a). *Grammaire du Décaméron* [The Grammar of the *Decameron*]. The Hague: Mouton.

Todorov, T. (1969b). "Structural Analysis of Narrative," trans. A. Weinstein. *Novel: A Forum on Fiction* 3, 70–76.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Yacobi, T. (1997). "Verbal Frames and Ekphrastic Figuration." In U.-B. Lagerroth, H. Lund, and E. Hedling (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 35–46). Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.

المساهمون في سطور

(بالترتيب الأبجدي لألقاب الكُتَّاب بالإنجليزية)

هـ. بورتر أبوت (Abbott): أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، سانتا باربرا. وهو يعمل أساساً في مجالات النظريات السردية والحداثية والسيرة الذاتية ونظريتي الأدب والتطور، وفن صمويل بيكيت. أحدث كتاب أصدره هو (*The Cambridge Introduction to Narrative*) (٢٠٠٢). وهو يعمل حالياً على إعداد دراسة عن داروين، والحداثية والصور التي تمثل خبرة التحول.

أليسون بوث (Booth): أستاذة اللغة الإنجليزية، وتتولى التدريس في جامعة فيرچينيا منذ عام ١٩٨٦. ومن بين أبحاثها المنشورة: *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf* (1992) وتحرير مجموعة بعنوان: *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure* (1993) ومقالات في المجلات التالية: *Narrative, Victorian Studies, American Literary History, Kenyon Review* وغيرها من المجلات ومجموعات المقالات. واهتمامها بوصف الحياة العملية لأشخاص يرتبطون بصلات مختلفة (prosopography) هو الذي جعلها تبدأ مشروعها الحالي الذي تطلق عليه «بيوت ومساكن» ومحاولة بناء تراث قومي في منازل المؤلفين.

وين هـ. بوث (Booth) (١٩٢١-٢٠٠٥): كان من أشد أصحاب النظريات السردية نفوذاً وانتشاراً في القرن العشرين. ومن مؤلفاته: (*The Rhetoric of Fiction*) (١٩٦١) و (*A Rhetoric of Irony*) (١٩٧٤) و (*The Company We Keep*) (١٩٨٨) وغيرها من الكتب والمقالات المهمة، قام بدراسة شقت

الطريق في مجال الديناميات النظرية والأخلاقية للاتصال ما بين المؤلفين والرواة والقراء. وقد كتب تعريفاً بنفسه للطبعة الفاخرة من هذا الكتاب يقول فيه: «يرى وين بوث نفسه الآن وقد أنفق عمره في محاولة تحسين التواصل، من خلال التدريس وكتابة الكتب والمقالات. وكثيراً ما أدى به هذا الجهد إلى القضية التي يعرضها في الفصل الذي كتبه في هذا الكتاب. ففي معظم الحالات، خصوصاً في قراءة الأدب، من المحال عليك أن تفهم تماماً (ومن ثم أن تتواصل بصورة جيدة) إلا إذا استطعت التمييز بين المؤلف الذي يوحي النص به وبين المؤلف الحقيقي ذي اللحم والدم من ناحية والشخصيات والرواة المنوعين الذين تصادفهم في أي نص من ناحية أخرى. فكل مؤلف ومتكلم يحاول أن يخلق صورة موحىً بها أفضل من ذاته في الحياة اليومية. ولا يستطيع أحد يحاول أن يفهم شخصاً آخر أن ينجح في مسعاه إلا إذا استطاع الإصغاء بدقة تكفي لاكتشاف الاختلافات بين القناعين المتضادين (أي الذات التي لا يراها ومن ثم فهي مُقَنَّعَةٌ أو قناع، والذات التي يراها وهي القناع الذي يرتضيه فيرتديه المتكلم) وأحياناً ما يصادف ثلاثة أقنعة متضادة».

بيتر بروكس (Brooks): مؤلف عدد من الكتب، من بينها *الخيال الميلودرامي* (١٩٧٦) و*القراءة من أجل الحبكة* (١٩٨٤) و *Body Work* (١٩٩٣) و (*Troubling Confessions*) (٢٠٠٠). وسوف ينشر كتاب (*Realist Vision*) عام ٢٠٠٥. وقد قضى سنوات طويلة أستاذاً للأدب المقارن واللغة الفرنسية في جامعة ييل، ويعمل حالياً أستاذاً (للغة الإنجليزية والقانون) في جامعة ڤيرچينيا.

رويال س. براون (Brown): أستاذ في كوينز كولدج في جامعة مدينة نيويورك .. حيث يرأس حالياً قسم اللغات والآداب الأوروبية .. وفي برامج الدكتوراه في الموسيقى واللغة الفرنسية. والدراسات السينمائية في مركز الدراسات العليا

بجامعة مدينة نيويورك. وهو مؤلف كتاب *(Focus on Godard)* (١٩٧٢) وكتاب *(Overtones and Undertones: Reading Film Music)* عام (١٩٩٤) إلى جانب الكثير من المقالات والبحوث النقدية: التي يدور معظمها حول الأفلام السينمائية وموسيقى الأفلام.

أليسون كيس (Case): أستاذة اللغة الإنجليزية في كلية ويليامز بمدينة ويليامز تاون، بولاية ماساتشوستس. وقد كتبت الكتاب التالي: *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth – and Nineteenth – Century British Novel* (1999) إلى جانب العديد من المقالات حول القصص الفكتورية والتقنيات السردية. وهي تشترك حالياً مع هاري شو في وضع دليل للقصص الخيالي البريطاني في القرن التاسع عشر.

سيمور تشاتمان (Chatman): أستاذ غير متفرغ للبلاغة ودراسات السينما في جامعة كاليفورنيا بمدينة بيركلي. وهو مؤلف الكتب التالية: *Story and Discourse* (1978), *Coming to Terms* (1990), *Antonioni or the Surface of the World* (1985) and *Antonioni: The Complete Films* (2004) ومن بين مقالاته الحديثة مقالات تناقش علم السرد، واقتباس الأفلام، والمحاكاة الساخرة، ومصطلح «النظرية الأدبية».

ميلبا كادي-كين (Cuddy-Keane): أستاذة للغة الإنجليزية وباحثة على نفقة منحة نورثروب فراي في جامعة تورونتو، ورئيسة سابقة لجمعية ڤيرجينيا وولف الدولية، وقد نشرت أبحاثاً على نطاق واسع حول السرد الحداثي، وأجهزة الإعلام، والثقافة، كما كتبت كتاباً عنوانه: *Virginia Woolf, The Intellectual, and the Public Sphere* (2003)

مونيكا فلوديرنيك (Fludernick): أستاذة الأدب الإنجليزي في جامعة فرايبورج، بألمانيا، وهي مؤلفة كتابي (*The Fictions of Language and the Languages of Fiction*) (١٩٩٣) و *Towards a «Natural» Narratology* (١٩٩٦) وفازت بجائزة بيركينز ١٩٩٨ من جمعية دراسة الأدب السردي، وكتبت *Echoes and Mirrorings: Gabriel Jacipovici's Creative Oeuvre* (عام ٢٠٠٠) وحررت عدداً خاصاً من مجلة *Style* عن القصص الخيالية الخاصة بالمخاطب، وعدداً خاصاً من مجلة *EJES* عن «اللغة والأدب» كما شاركت مع دونالد ومارجريت فريمان عدداً خاصاً من مجلة (*Poetics Today*) حول «الاستعارة وما بعدها: تطورات معرفية جديدة». وتعمل حالياً في مشروع حول تطورات البناء السردي في الأدب الإنجليزي بين عامي ١٢٥٠ و ١٧٥٠.

سوزان ستانفورد فريدمان (Friedman): تقوم بالتدريس في جامعة ويسكونسن - ماديسون. فاز كتابها *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (1998) بجائزة بيركنز عام ٢٠٠٠ من جمعية دراسة الأدب السردي، ونشرت أيضاً: *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.* (1991); *Penelope's Web: Modernity, H.D.'s Fiction* (1990), *Analyzing Freud: Letters of H.D., Bryher, and Their Circle* (2002), *Joyce: The Return of the Repressed* (1993) والعديد من المقالات حول قضايا سردية.

ديفيد هيرمان (Herman): يعمل بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة ولاية أوهايو. وهو محرر سلسلة كتب بعنوان آفاق السرد التي تنشرها جامعة نبراسكا، وهو مؤلف ومحرر، أو محرر مشارك لعدد من الكتب عن السرد والنظرية السردية، من بينها: *Universal Grammar and Narrative Form* (1995); *Narratologies* (1999); *Story Logic* (2002);

Narrative Theory and the Cognitive Sciences (2003); *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (*coedited with Manfred Jahn and Marie-Laure Jahn (2005), and *The Cambridge Companion to Narrative* (2007) ومن المتوقع أن يـصدر كتاباً جديداً عن دار نشر وايـلي – بلاكويـل عنوانـه: *Basic Elements of .Narrative*

ليندا هتشون (Hutcheon) : تشغل منصب الأستاذ الجامعي المتميز للغـة الإنجليزيـة والأدب المقارن في جامعة تورونتو. ومايكل هتشون أستاذ للطب في جامعـة تورونتو. وقد اشتركا في كتابة الكتب التالية: *Opera, Desire, Disease, Death* (1996), *Bodily Charm: Living Opera* (2000) and *Opera: The Art of Dying* (2004)

إيما كافالينوس (Kafalenos) : تتولى تدريس الأدب المقارن في جامعة واشـنطون في سانت لويس، وقد نشرت أبحاثاً واسعة النطاق عن النظرية السردية، وكثيراً ما كان ذلك عـن علاقـة هـذه النظريـة بـالفنون البـصرية أو بالموسـيقى، في مجلات كثيرة من بينها:

Poetics Today, Comparative Literature, 19th-Century Music, Visible Language, Studies in Twentieth Century Literature, and *Narrative.*

وكانت المحررة الضيفة لعدد مايو ٢٠٠١ مـن مجلـة (*Narrative*) المكـرس لعلم السرد المعاصر.

كـاثرين جـونتر كـودات (Kodat) : تـشغل درجـة أسـتاذ مـساعد للغـة الإنجليزيـة والدراسات الأمريكية في كلية هاميلتون، كلينتون، ولايـة نيويـورك. وهـي

تكتب عن الرقص والسينما والأدب، وظهرت مقالاتها في مجلات (American Quarterly, Representation, Mosaic). ويظهر قريباً مقال كتبته عن فوكنر وجودارد في كتاب: *The Blackwell Companion to William Faulkner*

سوزان س. لانسر (Lanser): أستاذة اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، ورئيسة برنامج دراسات المرأة في جامعة برانديس. وهي تعمل في مجالات النظرية السردية، ودراسات النوع (الرجل والمرأة) والثقافة والأدب الأوروبي في القرن الثامن عشر. ومن بين ما نشرته عن السرد كتابان هما: *The Narrative Act* (1981) and *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992) إلى جانب أبحاث ومقالات كثيرة.

فريد إيفريت ماوس (Maus): أستاذ مساعد للموسيقى في جامعة ڤيرچينيا. كتب الكثير في موضوعات متعددة مثل النظرية والتحليل، والنوع (الرجل والمرأة) والحياة الجنسية، والموسيقى الشعبية، وعلم الجمال، والجوانب الدرامية والسردية للموسيقى الآلية. ومن بين ما نشره أخيراً مدخلان في **معجم جروف الجديد للموسيقى والموسيقيين** عنوانهما: «النقد: مقدمة عامة» و «علم السرد والطابع السردي (السردية)».

بريان ماكهيل (Mchale): يشغل منصب الأستاذ المتميز للعلوم الإنسانية باللغة الإنجليزية في جامعة ولاية أوهايو. وقد ارتبط اسمه لسنوات عديدة بالمجلة العلمية *الشعرية اليوم*، وكان منذ عهد قريب مشاركاً في رئاسة تحريرها. ومن مؤلفاته:

Postmodernist Fiction (1987); *Constructing Postmodernism* (1992); and *The Obligation Toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems* (2004).

إلى جانب الكثير من المقالات عن الشعرية الحداثية وما بعد الحداثية، وعلم السرد وقصص الخيال العلمي.

ج. هيليس ميلر (Miller) : قام بالتدريس سنوات كثيرة في جامعة چون هوبكنز ثم في جامعة ييل، قبل أن ينتقل إلى جامعة كاليفورنيا، في إيرفين عام ١٩٨٦ حيث يعمل الآن أستاذاً متميزاً للبحث العلمي. وقد ألف العديد من الكتب وكتب الكثير من المقالات عن الأدب الإنجليزي والأوروبي والأمريكي في القرنين التاسع عشر والعشرين. وعن النظرية الأدبية. وأحدث كتبه:

Others (2001), *Speech Acts in Literature* (2002); *On Literature* (2002), and *Zero Plus One* (2003).

ويعمل حالياً على وضع كتاب عن أفعال الكلام في روايات هنري چيمز وقصصه. وتحت الطبع كتاب بعنوان: *A J. Hillis Miller Reader*.

آلان ناديل (Nadel) : أستاذ للأدب والسينما بمعهد رينسيلير العالي للفنون التطبيقية، بمدينة طروي، بولاية نيويورك، وهو مؤلف كتب كثيرة ومقالات متعددة عن الأدب والسينما والثقافة في أمريكا. ومن بين كتبه:

Invisible Criticism (1988); *Containment Culture* (1995) *Flatlining on the Field of Dreams* (1997)

وفي المطبعة كتاب بعنوان:

White America in Black-and-White: Cold War Television and the Legacy of Racial Profiling

وفازت مقالاته بجوائز من مجلة *Modern Fiction Studies* ومجلة PMLA، كما نشر شعره في عدة مجلات من بينها:

Georgia Review, New England Review, Paris Review, Partisan Review, and *Shenandoah*

والفصل الذي له في هذا الكتاب مقتطف من الكتاب الذي كان ينتهي منه بعنوان:

The Historical Performative: Essays on the Cogency at Narrative Media

أنسجار نوننج (Nünning): يعمل منذ ١٩٩٦ أستاذاً ورئيساً لقسم الدراسات الأدبية والثقافية الإنجليزية والأمريكية، في جامعة يوستوس ليبيج في جيسين بألمانيا، بعد عشر سنوات قضاها في جامعة كولونيا. وهو المدير المؤسس لمدرسة الدراسات العليا في العلوم الإنسانية في جيسين، ومنسق المشروع الخاص بالمنهج الدراسي لشهادة الدكتوراه الدولية وعنوانه «الدراسات الأدبية والثقافية». وهو مؤلف دراسات عن بناء البث السردي ووظائف الراوي في روايات جورج إليوت، والقصص الميتاخيالية التي تسجل التاريخ. وتطور الرواية التاريخية في إنجلترا منذ الخمسينيات، والرواية الإنجليزية في القرن العشرين. وقد حرر:

The Metzler Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, 1998.

إلى جانب مجموعات من المقالات حول السرد غير الموثوق به وتعدد المنظورات وموسوعة:

The Metzler Encyclopedia of English Authors (2002 with Eberhard Kreutzer)

وما يلي بالألمانية:

Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze-Perspektiven (2003):

وما يلي:

Kulturwissenschaftliche Literatur wissenschaft (2004 with Roy Sommer)

جيمز فيلان (Phelan) : يعمل أستاذًا متميزًا للعلوم الإنسانية باللغة الإنجليزية في جامعة ولاية أوهايو. وهو محرر المجلة العلمية السرد، ومؤلف العديد من الكتب عن النظرية السردية، أحدثها:

Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration (2005) *and Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative* (2007).

وهو يشارك بيتر ج. رابينوفيتز تحرير السلسلة التي تصدرها دار نشر جامعة ولاية أوهايو عن نظرية السرد وتفسيره.

بيجي فيلان (Phelan) : أستاذ كرسي آن أوداي ميلز للفنون، وأستاذة الدراما في جامعة ستانفورد. وهي مؤلفة المقالات الاستقصائية لكتاب (*Art and Feminism*) من تحرير هيلينا ريكيت ٢٠٠١، و *Pipilotti Rist* (٢٠٠١).
وهي أيضاً مؤلفة:

Mourning Sex: Performing Public Memories, 1997 and *Unmarked: The Politics of Performance*, 1993.

وشاركت في تحرير *The Ends of Performance* مع جيل لين (Jill Lane)
وشاركت المرحومة ليندا هارت (Hart) تحرير: *Acting Out: Feminist*

(1993) *Performances* وهـي تكتـب الآن كتابـا عنوانـه *Twentieth Century Performance*.

جيرالد بـرنس (**Prince**) : أستاذ اللغات الرومانسية في جامعة بنسلفانيا. وهـو مؤلـف عدة كتب مـن بينهـا كتـاب *Narratology* (١٩٨٢) **ومعجـم علـم السـرد** (١٩٨٧) و (*Narrative as Theme*) ١٩٩٢، وهــو محــرر (*French Forum*) ويشارك في تحرير سلسلة فالاكس لدار نشر جامعة جـون هوبكنز وكذلك سلسلة (Stages) لدار نشر جامعة نبراسكا.

بـيتر ج. رابينـوفيتز (**Rabinowitz**) : أسـتاذ ورئـيس قـسم الأدب المقـارن في كليـة هـــاميلتون. ومـــن بـــين مـــا نـــشره: (*Before Reading*) (١٩٨٧) و (*Authorizing Reader*) الـذي شـارك في كتابتـه مـع مايكـل سـميث ١٩٩٨ . وهو أيضا ناقد موسيقي ويعمـل محـررا كاتبـا في (*Fanfare*) وهـو يشارك جيمز فيلان تحرير السلسلة التي تصدرها دار نشر جامعة أوهايو عن «نظرية السرد وتفسيره».

بريان ريتشاردسون (**Richardson**) : يقوم بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة ماريلاند، وهو مؤلف ما يلي:

Unlike Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative, 1997;

ومحرر ما يلي:

Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames, 2002.

وقد كتب مقالات عن الكثير من جوانب النظرية السردية واستجابة القارئ، وهو يوشك أن ينتهي من كتاب عما يسميه السرد الأقصى والرواة غير العاديين في القصص الخيالية المعاصرة.

ديفيد هـ. ريتشتر (Richter) : أستاذ اللغة الإنجليزية في كلية كوينز ومركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك. وهو مؤلف كتاب *The Progress of Romance* (١٩٩٦) و *Fable's End* (١٩٧٤) ومحرر *The Critical Tradition* (١٩٨٦) و *Falling into Theory* (٢٠٠٠). ويعمل ريتشتر حاليًا في مشروعين بحثيين: الأول عن عدم الحسم في القصص في الكتاب المقدس، وحول حالة سرقة هوية ما في أواخر القرن الثامن عشر.

شلوميث ريمون-كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) : أستاذة اللغة الإنجليزية والأدب المقارن في الجامعة العبرية في القدس، حيث تشغل أيضًا كرسي رينيه لانج للدراسات الإنسانية وترأس حاليًا مدرسة الآداب. وتدور بحوثها الجارية حول مفهوم السرد في شتى المجالات (التحليل النفسي، وكتابة التاريخ، والقانون) ويتمثل فرع من فروعها في دراستها للقصص التي تتناول المرض.

ماري-لور ريان (Ryan) : أصلها من جنيف، في سويسرا، وهي باحثة مستقلة تقيم في كولورادو. كتبت ما يلي:

Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory, (1991) and *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2001)

وهو الكتاب الذي فاز بجائزة جين وألدو سكاليوني للأدب المقارن من جمعية اللغات الحديثة. وهي أيضا محررة ما يلي:

Cyberspace Textuality (1999) and *Narrative Across the Media* (2004)

وهي محررة مشاركة مع ديفيد هيرمان ومانفريد جان لموسوعة رتليدج للسرد

Routledge Encyclopedia of Narrative (2004)

هاري أ. شو (Shaw): أستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة كورنيل، حيث رأس قسم اللغة الإنجليزية ثم أصبح النائب الأول لعميد كلية الآداب والعلوم. ومن مؤلفاته:

The Forms of Historical Fiction: Scott and his Successors (1983); *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot* (1999)

كما نشر مقالات في المجلات التالية:

JEGP, *diacritics*, *Narrative*, and *European Romantic Review*.

وهو يعمل حاليا على وضع كتاب عن الرواية الإنجليزية الواقعية الموجهة للجمهور العام في القرن التاسع عشر، بالاشتراك مع أليسون كيس.

دان شن (Shen): أستاذة كرسي شانجزيانج للغة الإنجليزية، ومديرة مركز الآداب الأوروبية والأمريكية في جامعة بكين (بيجينج). وإلى جانب كتبها ومقالاتها الكثيرة التي نشرتها في الصين، فقد نشرت أكثر من ٣٠ مقالاً في أمريكا الشمالية وأوروبا عن نظرية السرد، وعلم الأسلوب، والنظرية الأدبية، ودراسات الترجمة.

سيدوني سميث (Smith): أستاذة مشاركة في كرسي مارثا جيرنس كولبي للغة الإنجليزية ودراسات المرأة ورئيسة قسم اللغة الإنجليزية في جامعة ميشيجان. وإلى جانب الأعمال التي ألفتها بالاشتراك مع جوليا واطسون،

فقد كتبت خمسة كتب أخرى عن السيرة الذاتية، وكان آخرها: *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition* (مع كاي شافر ٢٠٠٤).

مائير ستيرنبرج (Sternberg): أستاذ كرسي أرتزت (Artzt) للشعرية والأدب المقارن في جامعة تل أبيب، ومحرر مجلة *Poetics Today*. ومن بين ما نشره:

Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction (1978) *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading* (1985); *Hebrews Between Cultures: Group Portraits and National Literature* (1998)

إلى جانب مراجعة من جزأين للبحث البيني:

«Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes»

الذي نشر في مجلة (*Poetics Today*).

ريتشارد وولش (Walsh): محاضر في الأدب الإنجليزي والآداب المتصلة به في جامعة يورك بالمملكة المتحدة، ويتضمن ما نشره كتاباً بعنوان:

New Arguments: Reading Innovative American Fiction (1995)

ومقالات عن السرد نشرت في: *Poetics Today*, *Style* and *Narrative*

روبين ر. وورهول (Warhol): أستاذة اللغة الإنجليزية في جامعة فيرمونت، نشرت الكتب التالية:

Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Popular Forms (2003) *Feminisms* (1997) and *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel* (1989).

جوليا واطسون (Watson) : أستاذة مساعدة للدراسات المقارنة في جامعة ولاية أوهايو. شاركت سيدوني سميث كتابه:

Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives (2001)

وشاركت في تحرير أربع مجموعات من المقالات، أحدثها:

Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance (2002)

تامارياكوبي (Yacobi) : تعمل بالتدريس في جامعة تل أبيب. ومن بين اهتماماتها الأولية السرد، والثقة أو انعدامها في الراوي، والقراءة، ووصف اللوحات الفنية، والمونولوج الدرامي، وإيزاك دينيسين. ومن بين ما نشرته أخيراً مقال بعنوان «وصف اللوحات الفنية والبناء التطوري» في كتاب بعنوان:

Cultural Functions of Intermedial Exploration, 2000

من تحرير إريك هيولنج وأولا-بريتا لاجيروث، ومقالات في: *Poetics* و *Today Narrative*.

المترجم فى سطور:

الدكتور محمد عنانى

الأستاذ المتفرغ فى قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، وله عشرات الكتب المؤلفة والمترجمة باللغتين العربية والإنجليزية، ومنها كتبه عن الترجمة وهى فن الترجمة (١٩٩٣) والمصطلحات الأدبية الحديثة (١٩٩٦) والترجمة الأدبية (١٩٩٧) ومرشد المترجم (٢٠٠٠) ونظرية الترجمة الحديثة (٢٠٠٣) وبالإنجليزية كتاب عنوانه: On Translating Arabic: a Cultural Approach (2000) وهو حائز على جائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة (١٩٩٣) ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٨٥) وجائزة الدولة للتفوق فى الآداب (١٩٩٩) وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (٢٠٠٢) وجائزة خادم الحرمين الشريفين العالمية فى الترجمة (٢٠١١).

وقد ترجم حتى الآن ٢١ مسرحية لشيكسبير نظمًا ونثرًا، إلى جانب الفردوس المفقود لملتون (١١٠٠٠ سطر) وملحمة دون چوان لبايرون (٥٦٠٠ سطر) وغيرهما من عيون الأدب العالمى ويقدم لكل ترجمة بمقدمة نقدية وحواش شارحة.

الإشـراف الفني: حسن كامل

ما علم السرد؟ وما الفرق بينه وبين فنون القص؟ وكيف يختلف السرد فى القصص الخيالية عن السرد فى قص الأحداث الحقيقية أو سرد الحجج فى المناظرات وتقارعها؟ وكيف انتقلت فكرة "التتابع" القائمة فى معنى السرد المقصود إلى مجالات غير أدبية مثل مرافعات النيابة والدفاع فى قاعة المحكمة، وحكاية المريض للطبيب عن مراحل ما يشكو منه، وكتابة وقائع التاريخ وفقًا لمفهوم المؤرخ وما إلى ذلك بسبيل؟ وكيف يروى الراوى الأحداث وما حدود علاقته بالمؤلف الذى ابتكره؟ وما مدى إمكان تصديق الراوى والثقة به؟ وكيف أصبح السرد فى القصة الحديثة - بأشكالها المنوعة - يختلف عما كان عليه فى قصص الماضى وحكاياته ورواياته؟

وإلى جانب الإجابات التى يقدمها هذا الكتاب الفريد عن هذه الأسئلة التى أتت بها العلوم الحديثة التى غدت تجمع بين مداخل علمية متعددة، يقدم هذا المرجع النفيس معلومات لا غنى عنها لدارس الأدب فى القرن الحادى والعشرين، وعدداً كبيراً من المصطلحات الحديثة التى أُنشئت خصوصاً لإلقاء الضوء على فنون السرد المختلفة، إما بالنحت، مثل الزمكانية [المنحوتة من الزمان والمكان] وإما باستعارتها من فنون أخرى بصرية وسمعية، وإما باشتقاقها اشتقاقًا قشيباً للدلالة على ظاهرة من ظواهر الفن القصصى.

وفى هذا الجزء الأول ستة عشر بحثًا علميًا فى المجالات المذكورة، وفى الجزء الثانى تسعة عشر بحثًا آخر، ويراعى المترجم إيضاح معنى كل مصطلح جديد حتى يتيسر للمتخصص استيعابه ومتابعة البحوث الجديدة. إنه سفر قيم لا غنى للدارس عنه.

تصميم الغلاف: هانى الشناوى